
HN MVJW F


HARVARDIANA
ET
ACADEMIA
IN NOV·ANG
CHRISTO
ECCLESIAE
VE
RI
TAS



BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LE BEAU

ET SON HISTOIRE

PAR

PH. GAUCKLER

INGÉNIEUR DES PONTS ET CHAUSSÉES

PARIS
LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE
RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE, 17
1873

LE BEAU

ET SON HISTOIRE

COULOMMIERS
Imprimerie Paul Brodard.

LE BEAU

ET SON HISTOIRE

PAR

PH. GAUCKLER

INGÉNIEUR DES PONTS ET CHAUSSÉES

PARIS

LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE

RUE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE, 17

1873

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE 1er.

LA DÉFINITION DU BEAU.

Il n'est peut-être pas de mot, dans aucune langue, qui soit plus généralement employé que l'adjectif « *beau* », ni dont le sens soit moins clairement défini. On dit un beau visage, un beau tableau, un beau livre, un beau caractère, une belle pensée, une belle action! Pour qu'on applique à tous ces substantifs une même qualification, il faut qu'ils aient un caractère commun, que nous exprimons par l'adjectif *beau*?

Qu'est-ce que le beau?

Les définitions abondent chez les anciens et les modernes : artistes et penseurs ont essayé de nombreuses explications et tous les jours on en fait de nouvelles. Cela prouve que le problème n'est pas encore résolu, soit qu'il ait été mal posé, soit qu'il appartienne à cette catégorie de choses humaines, que la science a été jusqu'à ce jour impuissante à expliquer. On a constaté généralement que le *beau* est une qualité qui fait naître en nous un sentiment particulier de satisfaction ou de bonheur, et que ce sentiment est mêlé de plaisir et d'admiration. On a constaté encore que la convenance, l'harmonie, l'unité, la variété et la

vérité en sont des conditions essentielles. Mais parmi ces conditions, quelles sont celles qui sont nécessaires et suffisantes pour produire en nous le sentiment du beau? qu'y a-t-il d'absolu, d'invariable, quoi de relatif, de contingent? Des choses que nous trouvons belles aujourd'hui, les modes, par exemple, et certains genres de peinture et d'architecture, ne le seront plus demain et auraient été ridicules il y a mille ans, pendant que la beauté d'autres œuvres persiste à travers les siècles et se fait reconnaître par les générations les plus reculées. Il faut donc que parmi les conditions du beau il s'en trouve qui soient variables et passagères, pendant que d'autres ont un caractère fixe et immuable, qui persiste malgré toutes les péripéties des civilisations humaines. Ce dernier caractère n'a jamais été clairement défini, ni dégagé nettement des éléments variables et passagers contribuant à la réalisation de la beauté.

Nous allons passer en revue quelques-unes des définitions qui ont été produites et dire pourquoi elles ne peuvent nous satisfaire.

Pour Platon, le beau était un reflet de l'idéal, la splendeur du vrai, une réminiscence de la beauté suprême contemplée par l'âme dans une vie antérieure (1). D'après cela le caractère du beau serait absolu et invariable, comme la vérité et l'idéal divin. Or, l'histoire de l'art nous enseigne le contraire et nous montre des œuvres fort admirées par leurs contemporains, complétement délaissées par la postérité. Aristote plaçait le beau dans l'ordre et l'harmonie des parties, d'où on conclurait

(1) Dans le Philèbe, il définit le beau *ce qui se suffit à soi-même, ce qui est égal et accompli en soi.*

que la plupart des produits de l'industrie sont des œuvres d'art. Dans son traité *sur le Beau*, le philosophe Plotin (1) a posé la question de la manière suivante : « Qu'est-ce que le beau en soi ? Je vois bien que telle ou telle forme est belle, que telle ou telle action l'est aussi, mais pourquoi et comment ces deux objets si dissemblables sont-ils beaux ? Quelle est la qualité commune qui, se rencontrant dans ces deux objets, les range sous l'idée générale du beau ? » Il a cru y répondre en identifiant le beau avec le *bien* et avec *l'être*, en le dégageant complétement de la matière pour le placer dans l'esprit. Mais comment se fait-il alors que le beau soit l'attribut de certaines formes, couleurs et sons ? Plotin a eu cependant le mérite de combattre les théories qui plaçaient le beau exclusivement dans les caractères extérieurs de la proportion, de l'ordre et de la variété.

Quelques-uns ont donné à l'adjectif *beau* le mot agréable pour synonime. Or ce qui est agréable c'est ce qui plaît aux sens, et quand le Saxon prétend que son lait aigre a une *belle* saveur, nous trouvons tous qu'il dénature le sens de notre adjectif. Quantité d'objets peuvent produire des impressions qui nous plaisent sans faire naître en nous le sentiment du beau ; le boire, le manger, le bain, la fraîcheur du matin sont choses fort agréables sans doute, mais pouvons-nous les appeler belles ? Par contre un orage qui gronde, la mer soulevée par la tempête, le discours d'un orateur, peuvent

(1) Ennéade I, livre 6. Plotin, né en 205 de J.-C., est mort en 270. Il fut un des chefs de l'école néo-platonicienne; sa vie a été écrite par Porphyre.

nous paraître fort beaux, sans que nos sens en éprouvent rien d'agréable. Nous en concluons que la substitution n'est pas heureuse.

A *l'agréable* on a essayé de substituer *l'utile*. Nous ne nous arrêterons pas à critiquer ce mot qui confond l'industrie avec l'art : trop d'objets utiles sont loin d'être beaux, et on ne comprend pas trop *l'utilité* de la Vénus de Milo.

Dans l'Hippias de Platon, le beau est défini par la parfaite convenance des moyens relativement au but; l'agréable et l'utile sont remplacés par le convenable. Saint-Augustin (1) se rattache à cette définition et pose le principe de l'unité comme la forme propre du beau, l'ordre et la convenance comme ses conditions essentielles. Il est évident que si un objet d'art doit faire naître le sentiment du beau, il faut qu'il y ait convenance dans les formes, harmonie entre l'idée et son expression, et non insuffisance ni contradiction. La convenance est donc une condition nécessaire du beau, mais elle est loin d'être suffisante. On peut dire très-convenablement des choses qui n'ont aucun des caractères de la beauté, et arranger une habitation d'une manière fort convenable, relativement à sa destination, sans qu'il s'y trouve rien qui éveille en nous le sentiment esthétique. Où est d'ailleurs la convenance d'un orage, d'un soleil couchant ou d'un paysage alpestre ?

Souvent on a défini le beau « ce qui produit à la fois le plaisir et l'admiration ». C'est une pétition de principes, car on définit la cause par l'effet. Leibnitz,

(1) Traite de l'ordre et de la musique.

Wolf et Baumgarten (1) placent le beau dans la *perfection*. Mais qu'est-ce que la perfection? Une sphère parfaite est-elle belle? Goethe, grand poëte et grand penseur, dit : « La loi, qui dans sa plus grande liberté et dans ses conditions les plus essentielles se traduit par un phénomène, produit le beau objectif. Il est vrai que ce dernier ne peut produire d'effet que sur des sujets capables de la comprendre. » Dans une statue grecque, dans l'école d'Athènes de Raphaël, dans l'Iliade d'Homère, dans un tableau de Téniers je cherche en vain la loi. J'y trouve des qualités, des sentiments, des pensées, des faits et des mœurs exprimés de façon à produire en moi le sentiment du beau; mais de lois je ne vois nulle trace, à moins que la vérité de l'expression, que l'idéal ne soit une loi. Dans les sciences le mot *loi* s'applique à l'expression d'une relation; c'est la formule qui explique la manière dont certains êtres dépendent les uns des autres. Or l'adjectif beau s'adresse aussi bien aux êtres qu'à leurs relations, la définition de Goethe est donc au moins insuffisante.

Kant a cru donner une nouvelle définition. Pour lui « la beauté est la forme de la convenance finale d'un objet, en tant qu'elle est reconnue en lui sans le motif d'aucune fin ». Dans cette définition, assez obscure, il distingue le beau de l'utile et du parfait, mais en somme il ne fait que reproduire une idée platonicienne. Pour Schelling le beau est l'infini exprimé par le fini. Mais qu'est-ce que l'infini? Nous concevons très-bien

(1) C'est Baumgarten qui a donné son nom à l'Esthétique. Il a défini le beau par la *Perfection rendue sensible*.

le beau, pendant que l'infini ne se peut concevoir. Hégel reproduit Schelling sous une autre forme. Pour lui le beau a une vérité absolue qui est le principe de toute vérité, savoir, l'identité absolue du concret et de l'abstrait, du particulier et du général, du réel et de l'idéal, etc., identité conçue comme l'unité qui les relie, en les manifestant l'un par l'autre. A cette doctrine se rattache une récente définition allemande : « La beauté c'est la fidélité sans tache avec laquelle l'être périssable reproduit son contenu immortel, le phénomène fini son essence infinie, l'esprit de Dieu qui l'anime. » Notre critique ici se trouve impuissante : aussi bien l'ombre échappe-t-elle à ceux qui la veulent saisir. Si l'auteur de la définition avait compris ce qu'il voulait dire, il n'aurait pas emprunté le langage des oracles.

Plusieurs philosophes modernes, notamment M. Jouffroy, font consister le beau dans *l'expression*, dans la manifestation de l'invisible par le visible, des sentiments de l'âme par les formes corporelles. Pour Lamennais le beau est le *vrai* (1) manifesté dans une forme sensible. Pourtant l'expression vraie de certaines passions, de la haine, de l'envie, de l'avarice est loin d'être belle sur une figure humaine, et cependant elle donne lieu à de belles œuvres d'art. La définition est donc incomplète.

Dans le dictionnaire de l'Académie le beau est défini : ce dont les proportions, les formes et les couleurs plaisent aux yeux et font naître l'admiration Cette définition

(1) La beauté doit être transparente comme de l'eau pure. La forme doit constamment laisser voir la pensée qui la motive. (Winkelmann.)

exclut la poésie et la musique, et rentre d'ailleurs dans ce que nous avons dit plus haut.

M. Cousin, dans son traité : « Du vrai, du beau, du bien » nous a semblé se trouver quelquefois si près de la vérité, qu'on ne comprend pas qu'il n'ait pas réussi à la saisir. Hélas ! la science de M. Cousin portait nom éclectisme, et l'éclectisme ne produit pas. Tout progrès lui est antipathique, autant vaudrait en demander à un mandarin chinois. M. Cousin a mis l'éclectisme à la mode en France et en a été la première victime. A la place des fortes convictions, de celles qui engendrent tous les héroïsmes, il a mis le doute et son cortége de défaillances. En lisant son livre on dirait qu'il a constamment côtoyé la vérité, sans pouvoir ou sans oser la saisir et se l'approprier. Les âmes sincères seules ne craignent pas de la regarder en face et ne redoutent pas de perdre de chères erreurs qui disparaissent à son éclat. M. Cousin, pour avoir voulu tout conserver, n'a rien possédé, rien établi que son impuissance; il a perverti l'esprit philosophique de plusieurs générations.

Je copie littéralement son livre.

« Toutes les théories qui ramènent la beauté à l'ordre, à l'harmonie, à la proportion, ne sont au fond qu'une seule et même théorie, qui voit tout le beau dans l'unité ! Et assurément l'unité est belle, elle est une partie considérable de la beauté, mais elle n'est pas la beauté tout entière. »

« La plus vraisemblable théorie du beau est encore celle qui le compose de deux éléments contraires et également nécessaires, *l'unité* et la *variété*. Voyez une belle fleur, sans doute l'unité, l'ordre, la proportion,

la symétrie même, y sont; car, sans ces qualités, la raison en serait absente, et toutes choses sont faites avec une merveilleuse raison. Mais en même temps, que de diversité! combien de nuances dans la couleur, quelle richesse dans les moindres détails! Même en mathématiques, ce qui est beau n'est pas un principe abstrait, c'est ce principe traînant après soi une longue chaîne de conséquences. Il n'y a pas de beauté sans la vie, et la vie c'est le mouvement, c'est la diversité. »

« L'unité et la diversité s'appliquent à tous les ordres de beauté. »

Je m'arrête. Les deux conditions exaltées par M. Cousin, à la suite de MM. Crousaz et de Lamennais, ne suffisent en aucune façon pour produire le sentiment du beau : l'unité dans la variété ne nous dit rien. On les rencontre certainement dans les œuvres d'art, mais elles sont loin d'en constituer le caractère essentiel, ni la beauté. Prenez un cercle, inscrivez-y une série de cercles égaux, disposés symétriquement autour du centre, bariolez-les des couleurs de l'arc-en-ciel, et selon M. Cousin, vous aurez un objet d'art.

Ah! dans son analyse il a parlé du sentiment, du mouvement, de la pensée, de ce qui constitue la vie! Il ne l'a comprise qu'au point de vue de la diversité de ses manifestations, de la variété de ses formes, il n'en a vu qu'une image incomplète. Certainement il n'est pas de beauté sans la vie; ce qui caractérise l'homme c'est son âme, et le beau n'existe pas pour les êtres qui n'ont pas d'âme. Mais M. Cousin n'a pas vu que la vie elle-même est une condition nécessaire du beau, et que là où elle apparaît, l'esprit

agite la matière, *mens agitat molem* (1). Il n'a pas vu que les formes ne sont belles qu'à la condition d'être habitées par une pensée qui nous parle; que les sons ne sont beaux que lorsqu'ils expriment un sentiment qui nous touche. Dans la nature, il n'a vu que la variété; dans l'art, il n'a vu que la diversité. Le sens profond des œuvres belles lui a échappé; les livres de l'homme et du monde sont restés lettres closes pour lui !

M. A. Pictet, dans son livre *Du beau dans la nature, l'art et la poésie* (2), nous a paru approcher de la vérité en définissant le beau comme *l'harmonie de l'idée et de la forme, dans l'expression sensible de l'idée par la forme, sans qu'il y ait aucun but d'utilité.* Cette définition, trop générale dans sa première partie, exclut l'architecture dans la seconde, qui a pour but de distinguer l'art de l'industrie. Elle ne s'applique pas d'ailleurs au beau moral. Nous rappellerons, pour finir, une définition qui a au moins l'avantage d'être une expression belle, quoique incomplète à notre avis : *le beau c'est la splendeur du bien.* Plus poétique que presque toutes les autres, cette définition a un côté vrai, comme nous le verrons plus bas. Elle s'applique au beau moral.

L'instinct des grands artistes, le génie humain incarné dans leurs œuvres, s'imposent aux masses qui, sous le nom d'inspiration, lui attribuent une origine divine. Mais en fait de beau la foi a fait son temps. Nous

(1) Énéide, chant VI.

(2) Page 205.

voulons comprendre en même temps que jouir; les phrases creuses ne nous suffisent plus, les oracles ont perdu leur infaillibilité! La question doit être analysée comme s'il s'agissait d'un problème de géométrie, et dussions-nous trouver que le Parthénon, le Laocoon, la Vierge à la Chaise, l'Iphigénie de Goethe, que la Symphonie pastorale enfin, se réduisent à des questions de chiffres, nous ne devrons pas reculer devant ce résultat. L'humanité a passé l'âge des rêves et des illusions, et veut marcher au grand soleil de la vérité!

Nous l'avons dit, ce qui frappe avant tout dans le beau, c'est à la fois son caractère absolu et immuable qui le fait acclamer à toutes les époques, et ses expressions contingentes et variables. Nous devons commencer par chercher à les dégager les unes des autres : à notre tour d'interroger le sphinx!

Plaçons-nous devant une œuvre d'art; laissons-la produire son effet sur notre sentiment et rendons-nous compte de l'impression produite. La première chose que nous chercherons dans l'œuvre c'est sa raison d'être, sa signification, son *expression*. Or, l'expression ne peut être relative qu'à une pensée, un sentiment, une passion, un besoin, en un mot à une manifestation propre à cette chose invisible que nous appelons *la vie*. Sans expression la figure la plus régulière, l'image la plus parfaite ne nous dit rien, ne nous communique ni intérêt ni émotion : elle est une œuvre d'industrie et non une œuvre d'art. Quand nous avons découvert le sens caché sous les formes, le sentiment qui les soulève, la vie qui les anime, nous cherchons instinctivement

à nous représenter l'expression vraie du phénomène animique incarné dans l'image. Comparant ensuite le résultat de notre travail personnel avec l'œuvre soumise à notre jugement, nous examinons jusqu'à quel point l'artiste a réussi à traduire sa pensée; nous vérifions si la forme répond au sentiment qu'elle doit révéler, en un mot si l'expression est *vraie*. Toute erreur, tout défaut, toute insuffisance nous choquent, pendant que la *vérité* de l'expression produit en nous ce sentiment de plaisir et d'admiration que nous attribuons au beau.

Mais la vie est progressive et ses manifestations varient avec l'âge de l'individu aussi bien qu'avec celui des peuples. D'ailleurs le sens des formes et des images est souvent conventionnel et change avec les évolutions des sociétés. Il s'ensuit que le sens et les formes sont éternellement changeants et que la condition immuable du beau consiste uniquement dans la *vérité de l'expression*. Il est évident que lorsqu'il s'agit de reproduire des caractères typiques de la vie par des formes naturelles et non symboliques, l'expression vraie reste immuable comme eux : tous les siècles la comprennent, car elle fait elle-même partie du domaine fondamental des caractères qui constituent l'homme et la nature. C'est ainsi que les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque se trouvent posséder une beauté immortelle.

« Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. »

L'expression d'un mouvement de l'âme par l'art ne peut en aucune façon produire le sentiment du beau

si la condition de vérité n'est pas remplie. De son côté, l'intervention de la vie est une condition tout aussi nécessaire, quoique changeante. Rien n'est beau si nous n'y découvrons une manifestation de la meilleure partie de nous-même; nulle œuvre ne saurait être belle sans l'expression qui lui donne son caractère! La pensée, le sentiment, la passion, le mouvement, toutes les manifestations si multiples de la vie, rendues par la matière inerte, la forme, la couleur, le son ou les paroles, peuvent donner lieu à de belles œuvres, à condition que leur expression soit vraie. La nature est belle parce que nous l'animons de nos propres sentiments, que nous y voyons nos propres pensées comme dans un miroir. Les idées de puissance, de calme, de paix, de grandeur, se lisent à profusion dans les paysages et viennent nous impressionner par un charme incomparable. Et puis la nature n'est-elle pas vivante? N'est-elle pas l'enveloppe splendide de la vie éternelle qui circule à travers les mondes; n'est-elle pas l'expression la plus vraie de cette vie? Elle est donc belle par ce que nous lui prêtons de notre âme et belle aussi par elle-même, par sa vie puissante et ses formes parfaites, où dans l'ensemble viennent s'effacer toutes les imperfections du détail; belle enfin, par l'esprit souverain qui l'anime de toutes parts.

La beauté consiste donc dans la manifestation, la traduction, l'expression vraie de la vie et de ses évolutions, au moyen de la matière et de ses attributs, la forme et le mouvement.

Mais pour que les formes de la pensée et les mouvements de l'âme puissent être exprimés avec vérité par les formes et les mouvements de la matière; que, réciproquement, dans les images des poëtes, des phénomènes de la nature puissent être qualifiés par des attributs de la vie; qu'on puisse appeler la colère une tempête et dire que la mer est en courroux; qu'une étoile soit un œil et les yeux des étoiles; il faut qu'entre la vie et la matière il y ait une affinité mystérieuse, une unité de loi, que l'intelligence ne peut ni saisir ni comprendre et dont nous avons conscience par le sentiment. Les spéculations les plus élevées de la philosophie, appuyées sur les derniers résultats de la science moderne, aboutissent à cette conclusion suprême, qui s'impose à notre esprit quoiqu'elle soit incompréhensible, et qui proclame *l'unité de l'Être* dans l'infinie diversité de ses manifestations.

C'est la révélation intime de cette unité qui élève notre âme dans le sentiment religieux quand elle s'élance vers l'Infini; et c'est cette unité de la vie et de la substance dans le monde fini, manifestée par leur union, par l'expression vraie de l'invisible par le visible, de l'incompréhensible par le phénomène, qui fait naître le sentiment du beau (1). Frère du sentiment religieux, il s'est toujours tenu à ses côtés; confondu quelquefois avec lui par l'ignorance, il a,

(1) M. Milsand dans « l'*Esthétique anglaise* » parle des « inexplicables ravissements dont nous sommes saisis à certains instants par suite d'une incompréhensible concordance entre les propriétés des choses et les affinités de notre être. »

dans tous les temps, aidé les âmes humaines à s'élever vers le ciel (1).

La définition philosophique du beau sera donc *la manifestation vraie de l'unité de l'Etre par des phénomènes finis.*

Mais si la *vérité* est une condition nécessaire du beau, il importe avant tout de savoir ce que nous entendons par le mot *vrai* et d'envisager la *vérité* dans les différents rôles qu'elle remplit, sous d'autres noms, dans la nature et dans la société.

(1) « D'après Kant il y a deux genres de beauté, l'un qui peut se rapporter au temps et à cette vie, l'autre, à l'éternel et à l'infini. » (Mme de Staël. Lettres sur l'Allemagne.)

CHAPITRE 2.

LE VRAI.

Toutes les fois qu'une expression, soit en paroles ou en sons, en matière façonnée, en couleur ou en dessin, etc., répond exactement à son objet, et le reproduit ainsi sous une autre forme, on dit qu'elle est *vraie*. Pour reconnaître la vérité d'une expression, il faut donc examiner si, entre elle et son objet, entre la définition et le phénomène défini, il y a identité, en d'autres termes si on peut établir le signe de l'égalité (=) entre l'expression et l'objet exprimé (1).

La vérité peut être envisagée à plusieurs points de vue. Il y a des vérités évidentes par elles-mêmes, ce sont celles qu'on appelle des *axiômes* Le tout est plus grand que sa partie, la somme des parties est égale au tout, sont des vérités que personne ne songe à contester. D'autres fois la vérité existe par définition, comme un et un font deux, ou se dégage d'une vérification, d'une démonstration telle, qu'elle nous donne

(1) La vérité n'est que la correspondance exacte des relations subjectives avec les relations objectives. — (Herbert Spencer. Premiers principes. Trad. par E. Cazelles.)



la conviction, la *certitude*. Cette dernière résulte d'un travail de l'esprit qui constate l'égalité existant entre l'objet et son expression. Montaigne a dit : je crois que un et un font deux, je crois aussi que deux fois deux font quatre, mais je n'en suis pas aussi sûr. Une conviction se base sur la certitude et résulte aussi d'une constatation personnelle de la vérité, d'une vérification de l'égalité. Quand il nous est impossible de constater la vérité par nous-mêmes, nous pouvons cependant l'admettre, en être *persuadés*. La persuasion nous est communiquée par d'autres personnes; elle est inférieure à la conviction, parce qu'à la moindre objection que nous ne savons pas lever, le doute vient s'y substituer. Lorsque tous ceux que nous jugeons aptes à constater la vérité d'un fait, sont unanimes pour nous l'affirmer, nous ajoutons foi à leurs paroles. Ainsi vous admettrez que $a+b=c$ si je vous l'affirme, vous êtes persuadé que je ne me suis pas trompé dans mon calcul; mais cette persuasion fera place au doute aussitôt qu'il se trouvera quelqu'un pour vous affirmer le contraire. Peu d'entre nous sont capables de démontrer les lois qui régissent le système solaire; nous croyons tous, cependant, que la terre tourne autour du soleil, quoique le témoignage de nos sens semble prouver le contraire. Nous ajoutons foi aux affirmations de la science, parce que tous ceux que nous jugeons capab es de les vérifier sont d'accord. La *foi* est donc un degré plus élevé de la persuasion, mais elle est toujours sujette au doute, quand arrive la contradiction sérieuse. Toutefois, elle est indispensable et nécessaire au monde et à la société, parce que tous ne peuvent pas tout vérifier.

On dit qu'un homme a du *jugement*, quand il s'exprime avec précision et qu'il arrive facilement à trouver le sens véritable des expressions, quand il saisit exactement les relations réelles qui existent entre les phénomènes et les idées et exprime avec vérité les rapports qui les unissent. On dit au contraire qu'il a le jugement faux, quand il cherche à représenter les objets par des expressions qui n'y répondent pas, qu'il ne saisit pas exactement le sens de ces dernières, ni les véritables rapports que les choses ont entre elles.

Quand nous envisageons la vérité au point de vue du progrès, soit physique, soit intellectuel, soit moral, elle prend un nom particulier : nous l'appelons le *bien*. Tout ce qui est favorable au progrès, tout ce qui est conforme aux lois éternelles de l'évolution des êtres, tout ce qui représente exactement ces lois, c'est le bien. Le mal c'est le contraire; c'est la contre-vérité au point de vue du progrès. L'esprit du mal c'est la représentation figurée, incarnée en quelque sorte de tout ce qui s'oppose au progrès; Satan, l'ennemi du genre humain et des lois divines, a souvent été qualifié de génie du mensonge. En effet, le mensonge est contraire à la nature humaine, il révolte l'âme et appelle la rougeur sur le front; un homme qui ment sciemment est un être complétement dégradé.

Lorsque nous considérons le vrai au point de vue des besoins particuliers et sociaux et de leur satisfaction, il prend le nom d'*utile*. La science a pour domaine le vrai en soi, abstraction faite de ses applications aux besoins, l'industrie est l'esclave de l'utile : la science et l'industrie sont sœurs.

Enfin, nous élevant plus haut, lorsque nous envisageons les lois qui régissent l'existence des sociétés, qui règlent les droits et les devoirs, et les formulent de façon à assurer la sécurité, le bien-être et le progrès à tous les membres de la communauté nationale, la vérité sociale prend le nom de *justice*. Le juste (1) est donc le vrai au point de vue des relations sociales, comme le bien l'est à celui du développement progressif des sociétés. Le bien particulier, eu égard à un individu, une famille ou une association spéciale, peut être en opposition avec le juste considéré comme loi de la société en général, comme il peut arriver dans une expropriation pour cause d'utilité publique. Souvent le bien et le juste, quoique opposés en principe, peuvent se concilier; dans ce cas il en résulte un arrangement, une transaction, qui, sans répondre complétement à la vérité des situations au point de vue général, ne produit pas de mal, et qu'on qualifie *d'équitable*.

Nous devons arrêter ici cette excursion dans les domaines de la logique et de la morale. Ce que nous avons dit était nécessaire pour faire comprendre et saisir les rapports intimes existant entre le bien, le juste, l'utile et le beau, qui ne sont autre chose que le vrai conçu à des points de vue différents. Dès lors le bien et le juste symbolisés, personnifiés, représentés d'une manière vivante et vraie, de même que l'utile desservi par l'art, peuvent faire naître en nous le sentiment du beau.

(1) Le vrai beau ne peut avoir d'affinité qu'avec ce qui est juste. L'empereur Julien. Manifeste au sénat et au peuple d'Athènes. Traduit par R. Tourlet, 1821 (Paris).

Le beau que Platon a qualifié de splendeur du vrai, peut donc tout aussi exactement être appelé la splendeur de l'utile, du juste et du bien. Cette considération justifie les expressions de *belle machine*, *beau caractère et belle action.*

CHAPITRE 3.

L'IDÉAL.

En étudiant la nature, les artistes se sont aperçu bientôt que dans l'ensemble des phénomènes, formes ou sons, couleurs ou mouvements, il en est d'accessoires, de variables et qui peuvent changer sans que l'œuvre change d'expression ; pendant que d'autres sont nécessaires, indispensables, et tels que leur modification entraîne la modification de l'expression même.

Prenons pour exemple la colère. Pour reproduire cette passion sur un visage, pour l'y modeler, l'y inscrire en quelque sorte en caractères véridiques et intelligibles pour tous, l'artiste se rappellera les particularités communes à toutes les figures d'hommes en colère qu'il a pu observer. Le froncement des sourcils, l'éclat et la fixité du regard, le gonflement des lobes du nez, le rictus convulsif de la bouche, sont autant de particularités qui se présenteront à sa mémoire et qui devront se retrouver dans son œuvre. Tout le reste pourra varier : l'âge, le sexe, le teint, la pose, le

geste. Ce ne sont que des phénomènes accessoires, qui, tout en faisant ressortir l'expression générale de la colère et la particularisant, ne peuvent en aucune façon la modifier.

D'une série de réalités diverses on peut donc abstraire un certain nombre de faits, dont la réunion, quand elle est complète, constitue l'expression la plus vraie d'un caractère, d'une passion, d'une idée, d'un besoin. Fondue en ensemble harmonieux, cette réunion s'appelle l'*idéal* (1).

On en conclut que plus une expression artistique s'éloigne du réel, du vulgaire, du trivial, pour se rapprocher de l'idéal, plus en même temps elle devient vraie (2). Sans doute l'idéal absolu est dans la nature, mais il est réparti dans l'infini de la création sur l'infinité des êtres. Il est le type nécessaire déduit de leur ensemble, et chacun d'eux, en particulier, dérive de ce type comme la couleur de chaque

(1) L'idéal c'est le beau, considéré non pas comme la réunion et l'imitation de ce qu'il y a de mieux dans la nature, mais comme l'image réalisée de ce que notre âme se représente. Les matérialistes ne voient le beau que dans l'impression agréable qu'il produit, ils le font dépendre des sensations, c'est-à-dire qu'il est soumis aux goûts de chacun et varie avec leur différence. Il ne pourrait donc mériter cet assentiment universel qui est le véritable caractère de la beauté. Les spiritualistes voient dans le beau le parfait, et lui trouvent quelque analogie avec l'utile et le bon. Dans ce cas, le beau exigerait une sorte de jugement pareil à celui qui fonde l'estime. L'enthousiasme cependant ne tient ni aux sensations ni au jugement; nous reconnaissons la beauté quand nous la voyons, elle est l'image extérieure de l'idéal dont le type est dans notre intelligence. — (Madame de Staël. Lettres sur l'Allemagne.)

(2) L'art ne devient vrai qu'en abandonnant complètement le réel pour devenir purement idéal. (Schiller. Fiancée de Messine. Préface).

objet dérive de la lumière du soleil. Colliger par l'observation et l'analyse les différentes manifestations de l'idéal dans la nature, les réunir par une synthèse harmonieuse et en former un être abstrait, plus parfait que toutes les réalités concrètes, chercher ensuite à donner un corps à cet être, à le réaliser par l'art, c'est là la véritable mission de tous ceux qui veulent atteindre la beauté.

Voici comment M. Ch. Blanc, dans un article intitulé « Ingres », s'exprime au sujet de l'Idéal :

« C'est lui (Ingres) qui nous a appris, par ses ouvrages plus encore que par ses paroles, qu'on idéalise la nature en la purifiant de tous les détails sans importance, pour n'en prendre que les traits significatifs, essentiels. C'est lui qui nous a appris à découvrir dans le modèle tout ce qu'il contient pour en extraire ce qui convient. C'est lui qui nous a enseigné que si l'on veut ne pas refroidir les formes en les généralisant, il faut racheter la simplification des grands morceaux par quelques accents caractéristiques pris sur le fait de la vie ; que le dessin qui parle à la pensée est au-dessus de la couleur qui plaît aux yeux ; que les figures nues sont supérieures aux figures habillées ; que la draperie est supérieure au costume ; que la peinture des passions humaines en ce qu'elles ont d'éternel, est supérieure à la description ethnographique des mœurs variables. « En un mot qu'il est un art premier et un art second. »

« Il fut le premier qui entrevit la vérité vraie, à savoir que l'idéal est la quintessence du réel ; que le style doit être puisé non dans l'érudition, mais dans la vie ; qu'il peut être dégagé des plus vulgaires modèles

et qu'il doit être *humain*, à la manière des dieux antiques et des héros grecs (1). »

L'idéal se compose donc de l'ensemble exclusif des caractères nécessaires à la vérité de l'expression; de ces caractères qui en forment en quelque sorte l'essénce intime, et sans lesquels elle ne serait plus ce qu'elle est. L'idéal est éternel, mais peu d'hommes sont capables de le contempler de près. Chacun de nous peut en approcher plus ou moins par le travail, par l'abstraction et surtout par le sentiment, mais il n'apparaît dans toute sa splendeur qu'à des organisations supérieures et privilégiées. Ce qui le caractérise, c'est que tous les hommes le reconnaissent, l'aiment et l'admirent, c'est qu'il est l'œuvre de l'homme, qu'il en est l'enfant parfait, humain à la fois et éternel; c'est qu'il reste immuable pendant que tout change, et que sa réalisation provoque l'enthousiasme de tous les siècles. Créé par l'esprit humain, il semble affirmer l'étincelle divine qui anime la matière pour former l'homme. D'accord avec Platon, nous dirons que le beau est le reflet de l'idéal.

Tout art passe par trois époques.

La première se donne pour but uniquement la fixation, l'imitation des objets que l'artiste rencontre dans la nature ou qu'il invente. C'est la reproduction des formes ou des idées telles qu'elles se présentent dans leur existence réelle, une espèce de préparation, d'école, où l'artiste primitif, comme un enfant, apprend les pro-

(1) L'idéal doit saisir l'esprit de l'infini et le lier à une forme corporelle. (Schiller, lettres sur l'Esthétique.)

cédés de son art. Pour son œuvre il ne fait appel qu'à sa mémoire et à son imagination, et ne cherche à obtenir que la copie littérale des images qu'elles lui apportent. De ces copies le sens se dégage avec peine; ce sont des œuvres d'industrie artistique, des voies ouvertes qui n'ont pas encore conduit au but. C'est le Réalisme au berceau.

Nous sommes frappés avant tout, à cette époque première de l'art, par la naïveté de l'expression, la simplicité des moyens, la crudité des formes. Incapable de s'élever au-dessus des idées, des conventions, des mœurs de son temps, l'artiste s'en fait le serviteur fidèle et les reproduit d'une manière ou pédante ou servile. Quand il donne essor à sa fantaisie, il fait grimacer des bizarreries ou des monstres.

Bientôt l'idéal se révèle. Les caractères se définissent et se fixent; ils se dégagent des gangues dont la nature les a enveloppés, et se présentent comme des êtres distincts : les propriétés des objets naturels s'isolent et prennent un sens. En en reproduisant les aspects spéciaux, on s'aperçoit qu'ils expriment d'autant plus vivement la pensée qu'ils sont moins entourés d'accessoires, que leur vérité est plus apparente, leur forme moins habillée : chaque caractère représente une qualité distincte et invariable. D'un autre côté, l'imagination a présenté à l'artiste des êtres fictifs, différents de ceux qu'il a rencontrés dans la vie et qu'il s'est plu d'entourer d'attributs divers. En opposition avec les caractères abstraits de la nature, les créations de son esprit présentent une unité dans laquelle l'idée reste invariable et identique au milieu de ses attributs

divers, persistant toujours la même, toujours elle. Il a ainsi créé les types, qui sont autant de « moi » différents. Il a placé ces œuvres de sa création à côté des caractères qu'il a étudiés dans la réalité de la nature, comme des êtres pleins de vie à côté de qualités et de modes abstraits, des substantifs à côté de leurs adjectifs. Quand le type atteint la perfection, il devient la vérité même, on l'appelle un idéal.

La recherche des types et des caractères constitue la période religieuse de l'art. La création des premiers est une œuvre toute spiritualiste (1). « C'est un effort incessant à la recherche de l'unité de l'être par la pensée. C'est par la création successive de « moi » ou de types de plus en plus élevés, qu'on arrive à la conception de ce moi parfait et absolu, qui constitue l'infini dans la donnée chrétienne. »

« La détermination des caractères est tout aussi propre à conduire l'homme à l'adoration de la divinité de la nature ; nous ne distinguons en effet les phénomènes naturels que par leurs qualifications. Arriver à comprendre dans ces phénomènes ce qu'il y a d'éternel et de nécessaire, tel est le terme le plus élevé de l'art ; ainsi compris, tel est aussi le but du culte et tel est le caractère qu'il a revêtu pendant toute la période païenne. »

Les génies des religions de l'Orient et les anges chrétiens qui en dérivent sont des types, des êtres définis et complets, dont l'action limitée s'exerce dans tous les sens. Les fées des traditions germaniques et les dieux

(1) De Flotte, De la souveraineté du peuple.

de la Grèce sont autant de caractères ; leur action est illimitée, mais ne s'exerce que dans un seul sens ; ils représentent des qualités, des attributs.

Pendant cette deuxième période de l'art, la sculpture est la langue des formes et des attitudes, la poésie celle des passions et des idées ; la musique exprime des émotions et des sentiments et la peinture représente le mouvement et la vie. La danse, la musique et la poésie servaient alors à exprimer surtout l'âme, la pensée, le moi, pendant que les arts du dessin étaient exclusivement appelés à représenter la nature idéalisée et à desservir des besoins.

Mais en cherchant à exprimer des caractères, en réunissant les attributs nécessaires et invariables, on s'aperçut bientôt qu'on créait de véritables êtres. Les abstractions prenaient un corps réel et harmonieux, ce corps possédait une âme et devint une unité, un type ; de même, quand le type était réalisé, l'ensemble des attributs par lesquels la pensée se révélait aux sens, enveloppait le type d'un véritable caractère, qui devenait l'expression même de sa nature et révêtait une incomparable beauté. Désormais les types et les caractères n'avaient plus rien de contradictoire, les lois de l'esprit se trouvaient identiques aux lois de la création extérieure. Le type abstrait épousait la nature, et de leur union résultait l'expression vraie à son point de vue le plus élevé, naissait cet enfant divin que tout véritable artiste porte dans son sein : l'Idéal. Perfection dernière de l'être, l'homme le contemple sans jamais pouvoir le saisir, et ses œuvres en approchent sans cesse, sans jamais pouvoir le réaliser.

Aujourd'hui l'art est affranchi de la dualité qui le frappait dans son essor. La poésie aime à traduire en paroles les formes et les sentiments, à rendre les agitations de la nature par celles de la vie, et c'est la forme et la lumière qui sont appelées à rendre les sentiments et les pensées. Les formes les plus parfaites et la beauté même sont considérées comme le résultat de la réalisation de l'idée pure, et telle est l'origine et le sens de ce mot, l'idéal, dans la sculpture antique. Ainsi dans les formes habitait une idée, ainsi l'idée régénérait la forme (1). Dans le nouvel idéal l'unité est faite.

L'idéal en lui-même, type primitif de toute beauté, expression souverainement vraie (2), qui seule semble digne d'être sortie de l'Infini et dont les êtres vivants ne sont que des ressemblances lointaines et obscurcies, l'idéal absolu, enfin, tel que le concevaient les anciens, peut-il être abstrait de l'infinie diversité de ses manifestations? Quel nom donnerons-nous à cet être, que Diotime peint ainsi à Socrate dans le banquet de Platon :

« Beauté éternelle qui ne naît ni ne périt, exempte de décadence comme d'accroissement, qui n'est point belle dans telle partie et laide dans telle autre, belle seulement en tel temps, en tel lieu, en tel rapport, belle pour ceux-ci et repoussante pour ceux-là Beauté qui n'a point de forme sensible, ni visage, ni mains, ni rien de corporel, qui n'est pas non plus telle pensée

(1) De Flotte. De la souveraineté du peuple.

(2) Un réalisme mal entendu prétend opposer la vérité à l'idéal, tandis que l'idéal est la vérité vraie du beau. A. Pictet. Du beau dans la nature, l'art et la poésie.

ou telle science particulière, qui ne réside dans aucun être variable, comme un animal, ou la terre ou le ciel, ou toute autre chose, qui est absolument identique et immuable par elle-même, de laquelle toutes les autres participent, de manière cependant que leur naissance ou leur destruction ne lui apporte ni diminution, ni accroissement, ni le moindre changement !.... Pour arriver à cette beauté parfaite, il faut commencer par les beautés d'ici bas, et, les yeux attachés sur la beauté suprême, s'y élever sans cesse, en passant pour ainsi dire par tous les degrés de l'échelle, d'un seul beau corps à deux, de deux à tous les autres, des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux sentiments aux belles pensées, jusqu'à ce que de connaissance en connaissance on arrive à la connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet que le beau lui-même, et qu'on finisse par le connaître tel qu'il est en soi.

« O mon cher Socrate, continua l'étrangère de Mantinée, ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éternelle.... Quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le beau sans mélange, dans sa pureté et sa simplicité, non plus revêtu de chairs et de couleurs humaines et de tous ces vains agréments condamnés à périr, à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la beauté divine. »

A la question ainsi posée par Platon, nous pouvons répondre aujourd'hui. Le beau, indépendant de tous les phénomènes contingents et variables qui se rencontrent dans la nature; le beau éternel comme Dieu et immuable comme lui, l'idéal des idéals, c'est la ma-

nifestation de l'unité de l'Être, c'est la *Vérité* sans parure, mais pleine de vie, dans sa chaste nudité (1).

(1) Was hier als Schoenheit wir empfunden,
Wird dort als Wahrheit uns entgegen gehn.

(Schiller. Künstler. 1788.)

Ce que notre sentiment nous a révélé comme beauté ici bas, s'appellera vérité au ciel.

CHAPITRE 4.

LE BEAU DANS SES RAPPORTS AVEC LE SUBLIME ET LE JOLI. — LE GOUT.

La définition que nous avons donnée du beau peut s'exprimer par des formules très-diverses. D'après ce qui précède, on peut dire que c'est l'expression idéalement vraie d'un mouvement de l'âme humaine, autrement dit la splendeur de la vie exprimée par la vérité des formes.

Quoique la vérité soit une condition absolue du beau, elle ne suffit pas pour le réaliser, il faut encore que l'idée-mère soit idéalisée. En effet, l'expression de certaines passions sur la figure humaine est loin d'être belle ; le visage qui les reproduirait à leur plus haut degré, copié fidèlement ou vu dans un miroir, donnerait lieu à une œuvre repoussante ou du moins commune et triviale. Mais que ces mêmes passions soient idéalisées, qu'elles soient dégagées de la gangue matérielle qui les accompagne toujours dans leur brutale réalité, qu'elles soient reproduites comme types, le sentiment du beau naîtra immédiatement de la vérité de leur expression : elle sera plus vraie que la réalité. Dans la vie privée l'avare ne présente rien de bien intéressant, c'est tout au plus un sujet curieux

à étudier, et pourtant quel admirable type il a fourni à Molière !

Notre définition est générale et nous devons montrer maintenant qu'elle s'applique au beau moral, aussi bien qu'au beau dans les arts.

Qu'appellerons-nous une belle action (1)? Evidemment ce ne sera pas une bonne action seulement, ni celle qui résulte du simple devoir accompli. L'idéal que nous nous faisons de toute action à laquelle nous devons applaudir, dépasse les actions vulgaires. Pour que l'action devienne belle, il faut qu'elle résulte d'une notion plus élevée que celle du simple devoir, il faut que le bien du moi soit sacrifié. Le beau en effet est d'autant plus saisissant qu'il est plus supérieur à la réalité et se rapproche davantage de l'idéal. Qu'on donne aux pauvres de son superflu, c'est bien, qu'on respecte leurs droits, cela est juste, mais qu'on souffre soi-même pour alléger leurs peines, qu'on sacrifie son bien-être pour partager leurs douleurs, cela est beau. Qu'on pardonne à un ennemi, ce n'est que bien et nous est enseigné par la religion; mais qu'on lui donne l'hospitalité et qu'on lui sauve la vie au péril de soi-même, cela est beau. Dans les actions, le beau représente donc une acception plus large, une idéalisation du juste et du bien; c'est quelque chose de plus que ce qui nous est imposé par le simple devoir et qui dépasse la stricte obligation morale.

Ce que nous avons dit des actions peut s'appliquer aux caractères des hommes. Les pensées et les sentiments

(1) Une belle action est celle qui a de la bonté et qui demande de la force pour la faire — (Montesquieu.)

sont beaux lorsqu'ils sont l'expression vraie, la révélation irrécusable d'un caractère idéal au point de vue du juste et du bien.

La nature est belle parce que partout nous y trouvons la vie exprimée avec la vérité la plus idéale; parce que nulle part les harmonies de la vie, du mouvement et de la matière ne s'expriment d'une manière plus grandiose, et que ces expressions sont celles de l'unité même de l'être. Les uns y trouvent la manifestation solennelle des lois éternelles de l'ordre et du progrès. Partout ils y rencontrent le bien, c'est-à-dire le plus grand effet obtenu avec la moindre dépense de force et de matière. Pour les autres, la nature est l'épanouissement splendide de la vie même, sa forme la plus complète, son image la plus vraie. Pour d'autres, enfin, elle est le reflet de leur propre conscience, et dans la nature ils lisent, comme dans un livre intime, leurs sentiments, leurs pensées et leurs passions. Si vous avez dépassé l'âge heureux de la jeunesse, allez revoir un paysage que vous avez aimé jadis. Vous retrouverez les mêmes montagnes, les mêmes vallées. Cet enfant qui descend de la hauteur, sautillant, babillant et jouant avec les cailloux, c'est le même ruisseau qui vous parlait si doucement autrefois; c'est la même fraîcheur, c'est le même ciel. Et pourtant, hélas! ce n'est plus la même chose. Vous croirez revoir la copie d'un beau tableau dont jadis vous avez aimé l'original. Le charme de cette nature que vous revoyez, consistera surtout à vous rappeler les émotions de votre jeunesse, l'image de votre cœur que vous avez contemplée autrefois dans le miroir de la création.

Revenons au chef-d'œuvre de la nature, à la figure humaine. Eh bien! la figure la plus admirablement proportionnée ne nous dit rien, s'il n'y a pas d'expression. Nous appelons cela une figure régulière, mais fade. De même un homme qui aurait la figure de femme la plus belle, exciterait l'étonnement, la répulsion même, mais non l'admiration. Cette figure ne serait pas vraie, elle ne porterait pas l'empreinte des caractères qui constituent le type de l'homme. Enfin, une figure fort irrégulière peut nous paraître belle quand elle s'illumine de l'expression de hautes pensées, de nobles sentiments. La grande tragédienne Rachel avait une figure peu régulière : elle était loin d'être jolie; en scène, identifiée avec son rôle, sa figure s'idéalisait et devenait éblouissante de beauté. La laideur de Mirabeau était proverbiale. Quand il occupait la tribune, que sa parole puissante faisait frissonner les assemblées et les soulevait en tempêtes, son visage, presque grotesque, s'illuminait d'une auréole de pensées ardentes et de véhémentes passions : le tribun rayonnait d'une beauté surhumaine. Parlerons-nous de l'Esope antique? Cet être chétif, bossu et rachitique est vraiment beau par l'esprit qui pétille dans ses yeux, par l'âme qui déborde de ses mouvements. Il y a harmonie entre ce corps souffrant, cette enveloppe, délicate et cet esprit fin, délié, sarcastique qui l'anime; tout vit, tout parle dans cette œuvre, elle est bien belle car elle est vraie, et Esope est un type.

Si nous avons insisté sur la figure humaine, c'est qu'elle est, à notre avis, le plus bel objet d'art qui soit sorti des mains du Créateur. Il est des figures

vraiment idéales. Quelquefois cependant elles nous paraissent ainsi, parce que nous les douons d'expressions qui ne s'y trouvent point, soit que nous lisions mal ou que l'affection nous obscurcisse la vue (1). De même que l'acteur, par l'intonation ou par l'accentuation d'un mot, met dans une phrase une intention, un sens que l'auteur n'avait pas soupçonné, ainsi souvent nous faisons dire à la figure humaine des choses que nous sentons au fond de notre cœur.

Toute œuvre d'art n'est pas belle pour tous. Pour en jouir pleinement, il faut avant tout pouvoir comprendre la passion, le sentiment qui la pénètre ou l'idée qui l'anime. Quand cette idée ne peut pas être comprise, parce qu'elle est au-dessus de la portée de notre esprit et qu'elle nous donne le vague sentiment de l'infini, nous disons que l'œuvre est *sublime*. Dans ce cas le sentiment éveillé en nous n'est plus celui du beau, il se rapproche du sentiment religieux. Nous sommes écrasés, humiliés de notre faiblesse; nous n'admirons plus, nous sommes stupéfaits; l'admiration en effet suppose l'intelligence, et nous ne comprenons plus. Et cependant nous éprouvons un sentiment de bonheur et de satisfaction d'avoir, faute de pouvoir nous rendre compte, pu arriver jusqu'à la contemplation (2). Le sublime nous fatigue en peu de temps :

(1) Témoin la Vénus hottentote.

(2) Le premier effet du sublime est d'accabler l'homme, le second, de le relever. L'homme en face de l'infini, force, espace ou temps, se sent une énergie intérieure qui peut l'affranchir de toutes ses craintes par la volonté ou la résignation, par l'exercice ou par l'abdication de sa liberté morale, et cette conscience de lui-même le ranime et l'encourage. Quand on nous

il semble que notre orgueil se refuse à ne pas comprendre. Fille de Prométhée, notre âme cherche à s'élever vers les régions de la pure lumière, à dérober le feu du ciel, et retombant toujours, elle finit par s'avouer vaincue.

En général le sublime est l'expression de tout ce qui est au-dessus de la nature humaine, et comme cette nature est très-variable, les limites qui séparent le beau du sublime diffèrent d'une personne à l'autre, selon l'étendue plus ou moins grande du champ de leur compréhension. C'est ainsi qu'une action qui nous semblera belle, paraîtra sublime à une personne exceptionnelle, qui, dans son for intérieur, se rendra la justice de reconnaître qu'elle serait incapable de l'accomplir, et qu'elle ne saurait atteindre au dévouement, ni à la charité qui en ont été la source.

Si entre le sublime et le beau la limite est variable selon la hauteur intellectuelle et morale de l'esprit du spectateur, le beau lui-même est conçu d'une manière très différente aussi, selon l'âge, le sexe, l'éducation de chaque personne, selon l'époque où elle vit, selon le degré d'avancement de la civilisation qui l'entoure. L'enfant ne comprend du beau que ce qu'il peut saisir;

raconte une action généreuse, quand on nous apprend que des hommes ont supporté des douleurs inouïes pour rester fidèles à leur opinion, jusque dans ses moindres nuances; d'abord l'image des supplices qu'ils ont soufferts confond notre pensée; mais par degrés nous reprenons des forces, et la sympathie que nous sentons avec la grandeur d'âme, nous fait espérer que nous aussi nous saurions triompher des misérables sensations de cette vie, pour rester vrais, nobles et fiers jusqu'à notre dernier jour. — (Mme de Staël. Lettres sur l'Allemagne.)

son âme n'est pas entièrement développée; son idéal, encore rudimentaire, n'a pas eu le temps de se compléter au moyen des matériaux accumulés par la mémoire. Il passera indifférent à côté du tableau d'un grand maître, et des images d'Epinal le combleront de bonheur. Il est incapable de comprendre, de sentir ce que le peintre a voulu représenter; incapable de juger s'il a atteint son but. Sa mémoire ne lui retrace pas encore le détail des formes, il les voit en gros, et quand il dessine, il les reproduit de même, en se bornant à leurs caractères les plus saillants. Il en est ainsi de l'homme dont l'instruction est restée inférieure, incomplète, ou dont l'organisation n'est pas susceptible du sentiment du beau. Nous admirons un bel arbre, qui réveille en nous le sentiment des harmonies de la nature, là où le bûcheron ne suppute que la quantité de bois qu'il en pourra tirer. Quelquefois même le critique se trompe et émet un jugement téméraire sur une œuvre d'art, dont par préjugé, par obstination ou par toute autre cause, il n'a pu saisir le sens, alors que le public, qui n'analyse pas le sentiment qui s'impose à lui et qui juge avec son cœur, est d'un avis diamétralement opposé. Le contraire peut également arriver. La musique de Beethoven n'a été appréciée à l'origine que par quelques natures d'élite, le public l'a comprise plus tard, lorsque son éducation musicale a été assez avancée pour lui permettre de saisir le sens des œuvres du maître. Cela nous explique la vogue de certains peintres médiocres, qui, peignant pour les amateurs et le commerce, se plient aux convenances de l'époque, à ses préjugés, à ses erreurs, alors que de grands artistes, trop fiers pour

abaisser leur idéal ou l'habiller des friperies du temps, restent ignorés pendant des années et attendent justice de la postérité.

La forme donne l'utilité et la valeur à la matière : marbre, sons ou couleurs. Mais la forme elle-même n'est qu'une enveloppe, un vase qui ne vaut que par ce qu'il contient. Pour l'apprécier il faut savoir en dégager l'expression : là où le vulgaire passe indifférent, le sage découvre un trésor. Quelquefois cependant c'est lui-même qui l'a caché ou prêté, comme on se plaît à attribuer toutes les perfections aux personnes que l'on aime, et à les idéaliser.

Ce que nous avons dit de l'homme s'applique à l'humanité. Dans ses évolutions historiques, certaines idées, certains sentiments semblent disparaître et sombrer dans les tempêtes qui bouleversent les sociétés. Leur expression est méconnue et bafouée par la foule entraînée vers de nouvelles destinées, et qui, idolâtre d'un nouvel idéal, est devenue incapable de la comprendre. Les barbares et les premiers chrétiens ont détruit sans scrupule les chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque, qui avaient perdu toute valeur en ne leur offrant plus de sens. Cette valeur, nous le répétons, ne consiste ni dans la matière, ni dans le labeur que les œuvres ont coûté, mais simplement dans le sens qu'elles expriment et dont dépend leur beauté. A l'époque de la renaissance, le sentiment chrétien était si complétement perdu, que les cathédrales gothiques ne disaient plus rien aux peuples, et que l'avide spéculation a pu les couvrir d'un voile de hideuses masures.. Avec le sens religieux la compréhension de ces admirables œuvres nous est

revenue, sans pour cela que nous cessions d'admirer les temples grecs et les monuments romains. Notre esprit, affranchi des ténèbres du moyen âge et développé dans des directions multiples, nous permet de saisir le sens qui respire dans les symboles des civilisations éteintes.

Quand l'expression n'est plus appelée à rendre un aspect de l'âme humaine, de la vie supérieure, mais une de ses manifestations matérielles qui nous paraissent d'ordre inférieur, comme la proportion, la souplesse, l'élégance, en un mot des qualités de la matière animée, nous disons qu'elle est *jolie*. Un cheval est joli quand nous l'envisageons au point de vue des formes de son corps exprimant la force, la souplesse et la rapidité; il devient beau quand il semble nous emprunter nos sentiments, quand nous le trouvons fier, courageux, généreux. Le joli est un degré inférieur du beau; pour l'enfance, il est le beau lui-même.

Le *laid*, c'est le mensonge. Une figure dont les traits ne sont pas conformes aux lois de l'harmonie que nous avons l'habitude d'y rencontrer ou qui ne serait pas complète, une cacophonie musicale, un tableau sans proportions, produisent en nous ce sentiment de répulsion que nous attribuons à la laideur. « Un enfant, dit Érasme (1), qui parlerait et agirait en homme mûr, ce serait un petit monstre, on ne pourrait s'empêcher de le haïr, d'en avoir une espèce d'horreur. »

Quand l'expression seule est fausse ou incomplète, on arrive à produire le *grotesque* : c'est une erreur mise en

(1) Éloge de la Folie.

évidence. Ce n'est plus l'horreur que nous inspire le mensonge qui se produit alors, mais un sentiment de supériorité et de contentement qui évoque la gaîté. Le *comique* naît de la fausseté des situations, où les pensées et les sentiments sont en opposition avec les événements, les actions en contradiction avec les paroles ou les intentions des hommes. Déclamer une œuvre gaie avec des gestes et des intonations tragiques, ou inversement, est grotesque ; il est comique de voir « l'avare », à qui l'on demande la rançon de son fils, se préoccuper uniquement de la cause qui l'a conduite dans le péril.

On appelle *goût* le jugement en matière d'art, autrement dit la faculté de discerner le vrai dans l'expression artistique (1). Il est instinctif et naît du sentiment de l'exactitude. S'il paraît certain que le peuple français est celui qui a le plus de goût, on peut surtout dire que c'est celui qui possède au plus haut degré le sentiment de l'exactitude et de la précision. C'est en France que les sciences exactes ont reçu le plus de développement, et elle a été le berceau de plusieurs d'entre elles. La langue française est de toutes la plus claire, la plus précise dans sa forme, celle qui vise le plus à l'expression juste. Un homme de goût jugeant d'un bâtiment, dira qu'il est lourd ou qu'il est maigre, selon qu'il lui semblera qu'on a employé trop de matériaux ou pas assez, pour atteindre le but que doit remplir la construction. Du

(1) Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat. Marie-Joseph Chénier. La Raison. Discours en vers.

premier coup d'œil il dira qu'une toilette est harmonieuse et appropriée à la personne qui la porte, aussi bien qu'à la circonstance qui l'a motivée, ou bien qu'elle est prétentieuse ou négligée. Dire une poésie avec goût, c'est proportionner les intonations aux paroles et au sujet : les vers ne se récitent pas comme la prose, ni l'épopée comme la comédie.

Le goût est un don naturel ; mais on comprend qu'il se développe par l'étude et se perfectionne par l'usage. Quelqu'un qui s'occupe beaucoup de peinture, sans être peintre lui-même, qui a étudié un grand nombre de tableaux d'écoles et de peintres différents, arrive à saisir de plus en plus rapidement la pensée mère d'un tableau et à juger la manière plus ou moins complète, dont elle a été rendue. Par contre, à force de voir et d'entendre des expressions fausses autour de soi, on finit par s'y habituer, par leur attribuer une signification conventionnelle, qui n'est pas dans leur nature, et le goût se pervertit. C'est ainsi que des modes de mauvais goût peuvent s'établir petit à petit, jusqu'au moment où la raison reprend le dessus et où elles tombent sous le ridicule. Il y a cependant toujours quelque chose de vrai, de commode ou d'élégant au fond de ces modes ; elles conviennent à des personnes exceptionnelles, et la foule a eu le tort de les imiter. Une femme de goût ne peut pas aller contre les usages, mais elle saura toujours tirer d'une mode, même extravagante, un parti vrai, qui l'embellira.

Le goût comme la conception du beau lui-même varie donc avec les personnes et les époques ; mais

il est dans tous les temps la faculté de discerner le beau, de distinguer la vérité artistique, et d'apercevoir au fond de la diversité changeante des enveloppes, l'éternel immuable, l'idéal.

CHAPITRE 5.

LA MÉMOIRE. — LE RHYTHME ET LA SYMÉTRIE.

Les muses sont filles de Mnémosyne; constamment les arts font appel à la mémoire, sans mémoire il n'y aurait pas de goût.

Par la porte toujours ouverte de nos sens, une foule de formes expressives, d'images animées, de réalités parlantes pénètrent dans notre esprit et s'y accumulent comme dans un trésor, d'où sortira l'idéal. L'art est donc impossible sans la continuelle intervention de cette faculté d'accumulation, qui fournit à l'imagination et à l'intelligence, les matériaux qu'elles doivent mettre en œuvre.

Mais si la mémoire est l'amie fidèle qui fournit à l'artiste le riche écrin des formes dont il parera ses créations, l'artiste lui-même fait constamment appel à celle du public, qui doit contempler, apprécier et juger ses œuvres.

L'architecture, soit qu'elle se propose de traduire en langage de pierres les besoins qu'elle dessert, soit que par des formes extérieures elle symbolise une idée religieuse, soit enfin qu'elle soit appelée à raconter l'histoire

et la gloire des nations, use constamment de stratagème, pour nous impressionner par la mémoire. Autour d'un point central, des deux côtés de certaines lignes ou de certains plans servant d'axes, elle reproduit les mêmes formes générales groupées de la même manière. Par là elle force le spectateur de faire un travail inconscient de comparaison et de vérification, pendant lequel les formes, se gravant dans son esprit, agissent de plus en plus sur le sentiment. En même temps il découvre successivement les beautés de détail et apprécie la richesse et la convenance de l'ornementation. Cette disposition des édifices a reçu le nom de *symétrie*, et répond à une loi générale de la vie. Tous les êtres naturels, les cristaux même des rochers, sont plus ou moins symétriques, et toute déviation de cette loi de leur existence, nous choque et nous semble une erreur de la nature. Par la symétrie, l'ordre s'accuse dans les édifices, comme la perspective l'établit dans la peinture et le rhythme dans la musique. Ce n'est qu'en rapportant toutes les lignes à une unité principale, qu'on peut comprendre un monument, se le représenter et en garder l'image dans la mémoire. Car nulle grandeur ne se peut comprendre, si elle n'est pas rapportée à une unité, qui sert de point de comparaison. Sans la symétrie, la plupart des grandes constructions ne seraient qu'un chaos inextricable et produiraient une impression pénible, malgré la beauté et la perfection des détails. Des lois, qu'on peut exprimer le plus souvent par des rapports simples, se trouvent au fond de toute existence, et tous les détails, même les plus infimes, s'y rapportent. La simplicité fondamentale des dispositions

d'un édifice n'est donc que le résultat de l'observation d'une loi naturelle appliquée à la construction.

En même temps qu'il use de symétrie, l'art fait appel au *contraste*. L'architecture moderne semble avoir délaissé ce second moyen de s'adresser à la mémoire par la comparaison. Le gothique en a fait usage souvent; et les Arabes surtout, l'ont constamment employé. Les monuments mauresques ne sont symétriques que dans leurs dispositions générales, dans celles qui servent de base à l'édifice, soit en plan, soit en élévation. Partout ailleurs le contraste nous frappe, nous étonne, et nous ravit en même temps. Dans une même salle rectangulaire, il arrive que les quatre faces présentent des dispositions et des aspects différents, et par un charme inexplicable, tout cela se fond dans un ensemble harmonieux. La mosquée de Cordoue, l'Alcazar de Séville et l'Alhambra de Grenade sont autant de rêves des mille et une nuits, que le voyageur croit faire tout éveillé. La vivacité de l'impression est peut-être due à l'absence même de cette symétrie majestueuse mais monotone, dont nos grands édifices nous ont donné l'habitude. Dans la peinture et surtout dans la musique, on dirait que l'harmonie des couleurs et des sons ne se complète que par les dissonances et les oppositions. La tranquillité du ciel bleu et le calme de la nature contrastent, dans un tableau, avec le mouvement des figures, comme la lumière avec l'ombre (1). Une phrase

(1) Dans la nature, il y a constamment contraste entre les tons de la lumière et ceux de l'ombre. Si la lumière est chaude et jaune, l'ombre est froide et bleue et réciproquement. C'est un fait connu de tous les peintres



musicale dite par le violon est répétée par le cor, et reprise par l'orchestre de façon à produire à la fois la répétition, qui répond à la symétrie, et le contraste qui relève la phrase répétée : elle jaillit ainsi de l'ensemble, et dans la mémoire se grave l'idée musicale et son expression. Lorsque le musicien reproduit successivement les mêmes idées, il facilite à l'esprit de l'auditeur le travail de la compréhension, sans lequel le sentiment du beau ne peut pas naître; mais quand à la fin de l'opéra du « *Prophète* » il fait revenir des phrases du premier acte, qui retentissent au milieu des situations nouvelles comme un frais souvenir de jeunesse et d'amour, il a recours à la fois à la symétrie et au contraste. En peignant ses deux grands tableaux, la *Multiplication des pains* et *Moïse frappant le rocher* (1), Murillo semble avoir voulu respectivement reproduire l'idéal de la faim et celui de la soif, habillés de diverses manières selon l'âge, le sexe et la position sociale des figures qu'il a créées. La répétition de la même expression sur des figures si différentes, exalte, par le constraste, l'effet produit par ces tableaux.

Dans la poésie antique tout l'artifice du poëte consistait à reproduire la même idée par deux images différentes et juxtaposées, ou à opposer une idée à une autre, qui lui servait de contraste et de repoussoir. Ainsi se formule la poésie hébraïque telle que la Bible nous l'a transmise. Aujourd'hui le rhythme et la rime font ressortir l'expression poétique, à laquelle ils apportent un concours purement matériel, comme une belle dra-

(1) Ces deux tableaux se trouvent à l'église de la Caridad, à Séville.

perie masque, sans les cacher, et fait ressortir les formes idéales de la statue.

La répétition et le contraste sont surtout employés pour produire les effets comiques, qui doivent provoquer le rire. Un homme qui fait une chute mal à propos, ne se trouve plus dans les conditions vraies de la situation, sa position prête à la gaîté. Mais cette gaîté serait passagère et bientôt effacée par le travail de l'attention, si l'effet n'était accentué par la répétition, assaisonnée elle-même par le contraste. C'est ce que les auteurs comiques ont parfaitement senti. Un homme ne tombe jamais seul, à moins que par sa chute il ne contraste puissamment avec la situation générale de l'intrigue et contribue à la dénouer. Le plus souvent il s'accroche au voisin, qui accroche une table, etc., et il se produit une série de petits malheurs dont l'ensemble produit toujours l'hilarité. Quand Molière fait paraître sur la scène, et sans un besoin absolu, un instrument trop intime, son apparition grotesque provoque la gaieté par suite du contraste de l'exhibition avec les habitudes des spectateurs. Mais quand à chaque instant on en propose l'emploi, ou qu'il apparaît une troupe de matassins tous munis de cette arme solitaire, le rire éclate de toutes parts et l'impression première est multipliée par la répétition. Nous pourrions citer des exemples à l'infini, nous nous bornons à rappeler encore l'effet d'hilarité de plus en plus accentué, que Molière obtient par la répétition de la distraction de l'*Avare* et par celle du « *le pauvre homme!* » dans *Tartufe*. Ainsi l'artiste met constamment à contribution la mémoire du public appelé à apprécier ses œuvres.

Inutile de dire que pour les juger avec goût, il faut que nous puissions trouver, dans notre esprit, les formes les plus propres à exprimer l'idée, que l'artiste s'est lui-même proposé d'exprimer.

En faisant appel à la mémoire par la symétrie et le contraste, par la reproduction des mêmes formes, soit simultanées dans l'espace, soit successives dans le temps, l'art se conforme à une des grandes lois de l'Être, qu'on peut appeler le « Rhythme. » Tous les mouvements naturels sont rhythmés, toutes les formes de la vie sont symétriques. Depuis l'évolution immense de la nébuleuse qui, à travers les profondeurs du temps, se transforme en système solaire, jusqu'aux ondulations imperceptibles de la chaleur et de la lumière; depuis les grandes révolutions de l'histoire jusqu'aux variations chroniques de l'offre et de la demande, qui règlent les prix de nos marchés, tout phénomène naturel accomplit son évolution par une série d'oscillations autour d'un centre ou d'un axe, qui, dans la vie, exprime à chaque moment la vérité. Le cours des planètes autour du soleil, l'alternance du jour et de la nuit, la disposition des membres des animaux ainsi que celle des feuilles des arbres et des plantes, les formes régulières de la matière cristallisée, ne sont que des manifestations de la loi générale du rhythme. Ce que nous appelons rhythme dans les sons, dans les mouvements du corps et dans la parole, se nomme symétrie et contraste dans les formes et les lignes, harmonie dans les couleurs. Cette loi régit aussi bien les phénomènes matériels que les évolutions de la vie: elle est une de celles qui révèlent à nos sens mêmes, l'unité qui

se trouve au fond des manifestations variées de la nature. Loi de la matière, loi de la force, loi de la vie, elle régit le monde des phénomènes aussi bien que celui des esprits. Sa réalisation est une des conditions de la beauté, et le sentiment, qui a toujours révélé à l'homme les lois divines que la raison ne pouvait pas encore formuler par la science, lui a montré dans la symétrie dans l'espace, l'équivalent de la loi rhythmique qui régit le temps. Cette vérité n'a pas échappé à l'intuition si délicate des Grecs, qui ont appelé *eurythmie* la beauté des proportions dans une statue et dans un tableau.

Partout où nous rencontrons le rhythme, il nous fait plaisir et nous émeut. Qui ne s'est senti soulevé et emporté par la cadence d'une musique de danse, ou n'a éprouvé un ravissement incompréhensible à la vue de ces rhythmes de lignes, qui ne disent rien à l'intelligence et nous impressionnent si vivement, dans les formes architectoniques et les arabesques qui les ornent? Les animaux mêmes sont sensibles au rhythme, et instinctivement les chevaux règlent leur pas sur le mouvement de la musique.

Au fur et à mesure que l'artiste cherche à réaliser sa conception, sa mémoire, constamment sollicitée, lui apporte de nouvelles formes, ou perfectionne celles qu'elle avait présentées d'abord. Il en résulte que, pendant son travail de copie, de réalisation du modèle idéal qu'il s'est proposé, ce modèle se perfectionne lui-même et se modifie; si bien, qu'au moment de l'achèvement, l'œuvre n'est plus la reproduction du type que l'artiste porte dans son esprit. Supérieure au type

primitif, dont elle conserve tout ce qu'il possédait de spontané, elle est inférieure, comme perfection de détail, au type final, et comme l'artiste ne se rend pas compte de la modification insensible, mais continue, de son idéal, il découvre dans son travail, des imperfections qui ne l'avaient pas frappé d'abord ; il s'accuse d'impuissance, il devient timide et doute du succès. Un artiste véritable, un chercheur d'idéal, n'admire jamais ses propres productions, quelque plaisir qu'il en éprouve; il se défie de ses forces et voit constamment la différence entre ce qu'il aurait voulu faire et ce qu'il a pu réaliser. La modestie est l'apanage du véritable génie, car dans son esprit il crée des modèles que jamais la réalisation ne peut atteindre.

CHAPITRE 6.

L'IMAGINATION.

Nous avons étudié les conditions nécessaires du beau, le rôle de la réflexion et celui de la mémoire. Voyons maintenant si notre étude est complète, si les règles qu'on en déduit sont suffisantes pour former un artiste et produire une belle œuvre. Essayons d'un tableau. Tout ce que la nature et la société ont mis à la disposition d'un peintre, nous le possédons. Les couleurs sont broyées, la palette est prête et les brosses; nos cartons sont peuplés d'études, les formes les plus diverses, avec leurs expressions variées, s'offrent à notre choix. A l'œuvre! la toile attend, les formes s'agitent et se veulent joindre pour vivre; elles sont impatientes et brûlent d'amour, car, on l'a dit, l'amour est un enfant qui veut naître. Notre sujet nous est donné par l'histoire; la réflexion a réglé la pose de chaque personnage; l'unité d'idée est là, ainsi que la variété des actions qui y concourent. Chaque acteur sera dans son rôle et son expression sera vraie: nous l'avons scrupuleusement

choisie parmi les copies de nos modèles. Allons-nous produire du beau?

Nous prenons les formes qui conviennent le mieux et nous les juxta-posons avec soin. Pas un jarret qui trahisse les morceaux; les joints sont effacés, les coutures sont masquées. La disposition est claire, précise, naturelle; les couleurs, aux tons longuement étudiés, s'étendent sur la toile. L'œuvre vient, elle s'achève; elle est achevée!

Hélas! notre paternité ne nous donne aucune émotion. Cependant tout est vrai, tout est convenable, calculé, étudié, fini. Il manque ce quelque chose d'indéfinissable qui saisit; ce quelque chose qui se trouve dans l'œuvre grossière du peintre du moyen-âge, aussi bien que dans l'esquisse d'un grand maître, et qui nous impressionne comme le contact d'une âme émue. Notre tableau est froid et raisonnable; c'est la copie exacte de ce qu'il pourrait être, comme le cadavre est l'image fidèle de l'homme qui a vécu. C'est que, tout en étudiant et reproduisant les conditions de la vie, nous n'avons su que les copier. Dans un enfant vivant nous mettons de nous-même, et à notre œuvre nous n'avons pas su insuffler d'âme. Péniblement, pièce à pièce, nous avons réalisé notre pensée, et ce n'est pas ainsi qu'un enfant vient au monde. Nous n'avons produit qu'un mort-né, irréprochable de formes, mais mort.

C'est que l'unité de l'être ne se peut comprendre, et que notre intelligence finie ne peut se rendre compte des choses qu'en les détaillant par l'analyse, sans que la synthèse puisse exprimer plus que leur loi commune, cette loi qui laisse en dehors les choses elles-

mêmes. Notre raison est trop étroite, trop restreinte pour saisir à la fois les divers aspects de l'être, trop bornée pour les embrasser. Dans notre œuvre nous n'avons pas mis la vérité tout entière. Pour produire l'émotion à laquelle nous avons visé, il aurait fallu en imprégner notre tableau et pour cela la ressentir avant tout. Voilà pourquoi nous n'avons peint qu'une copie, pendant qu'une belle œuvre est l'enfant véritable de l'artiste, l'enfant où il s'est reproduit.

Notre analyse a donc été incomplète, elle a fait abstraction du sentiment. Nous avons préparé une lanterne, nous y avons placé une bougie; il manque, pour éclairer, une étincelle de ce feu que Prométhée, jadis, a ravi au ciel.

Les sens nous apportent des sensations qui modifient notre être et produisent en nous des états déterminés, que nous rapportons à leurs causes extérieures. Quand c'est par l'organe de la vision que ces impressions nous arrivent, nous les appelons des *images*. Ces images sont de véritables produits de nous-mêmes et peuvent différer, quoique se rapportant au même objet et aux mêmes conditions extérieures, selon l'état de l'âme au moment de l'impression. Évidemment le même paysage aura un aspect tout différent, selon que vous serez triste ou joyeux; une même action vous paraîtra différente, selon que vous serez disposé à l'indulgence ou à la sévérité. Les images qui se présentent ainsi à notre intelligence ne sont pas la réalité même, mais un reflet de la réalité, modifiée par notre âme, comme par un prisme coloré! Elles agissent sur l'être en soi et y produisent des états particuliers que nous appelons sentiments.

Entre elles et les sentiments il existe des relations mystérieuses impossibles à définir. Il y a là des affinités profondes et telles, que l'image qui produit le sentiment, peut être reproduite elle-même par ce dernier; l'un est la traduction de l'autre. Pour produire en nous des sentiments, l'art a recours à des images, qui, pour nous impressionner, doivent correspondre à des formes de notre propre âme et ne pas se borner à la reproduction des objets extérieurs; c'est une réalité subjective qui est traduite par l'art, et non réalité objective (1). Dans un paysage c'est lui-même que l'artiste représente; il reproduit la manière dont il a vu et senti la nature, et non les dispositions matérielles du site.

Les mots sont des symboles qui expriment l'image à son point de vue le plus général et nous en donnent l'idée abstraite. Pour faire comprendre la différence existant entre l'image et le mot qui la représente nous allons prendre quelques exemples.

Le mot « table », lu dans une phrase, ne nous donne que l'idée abstraite d'un meuble destiné à supporter certaines choses. Nous ne nous représentons pas plutôt telle table que telle autre, et ce mot nous laisse complétement indifférents. Si au contraire, nous avons à choisir une table et que nous cherchons quelle forme nous conviendra le mieux, il passe dans notre esprit une série d'images que nous modifions à notre gré, et quand notre

(1) Schiller va trop loin quand il dit à ce sujet : Le vraisemblable ne suffit pas. L'art veut quelque chose de réel et d'objectif et ne peut se contenter de l'apparence de la vérité. C'est sur la vérité elle-même, sur la base solide et profonde de la nature qu'il élève sa construction idéale. (Lettres sur l'Esthétique.)



choix est fait, nous éprouvons le plaisir que nous cause toujours la vue d'un joli meuble. Dans les mots de « forêt vierge », nous ne trouvons habituellement que l'idée d'une forêt où l'homme n'a pas encore porté la hache. Une vague image de quelque chose de vert et de confus passe rapidement devant nos yeux, sans presque nous impressionner. Mais que la description d'un voyageur nous place, en pensée, sous ces sombres dômes de verdure, où jamais ne filtre un rayon de soleil; où la solitude est vaste et le silence immense; où la vie semble recueillie et immobile; où le moindre bruit, comme celui d'une feuille qui tombe, fait courir dans les veines des frissons involontaires; nul doute que bientôt nous éprouverons cet effroi étrange qu'inspirent les forêts, et que Virgile fait parent de la terreur religieuse. Enfin, quand nous apprenons que la lumière parcourt 70,000 lieues par seconde (1); qu'elle met plus de huit minutes pour nous arriver du soleil; qu'il lui faut plusieurs années pour franchir l'espace qui nous sépare des étoiles les plus rapprochées, et des millions d'années pour nous arriver d'autres étoiles, que nous voyons dans nos télescopes, nous nous figurons vaguement la grandeur des distances qui séparent les corps célestes, et nous éprouvons un certain étonnement. Mais quand nous cherchons à nous représenter, en réalité, la vitesse de la lumière et à sonder la profondeur des abîmes du ciel, notre pensée se perd. Il nous prend comme un vertige. Nous nous sentons anéantis par l'idée de notre petitesse,

(1) D'après M. L. Foucault (1862), la vitesse de la lumière est de 298,000 kilomètres ou 298 millions de mètres par seconde.

pendant que notre âme s'élève et se remplit de ce sentiment de profonde admiration et de bonheur, que nous nommons le sentiment religieux. L'image même de ces espaces devient impossible et fait place à la vague notion de l'infini.

Les enfants, qu'ils soient peuples ou hommes, pensent en images. L'habitude des symboles abstraits de la parole rend plus tard la pensée plus rapide, plus claire et plus concise, mais elle enlève du charme à son expression. C'est pour cela que la poésie est naturelle aux peuples primitifs. Leur langage est figuré quoique simple, et il nous donne ces fraîches impressions de jeunesse et de vérité, que les apprêts et les artifices de la langue ne peuvent remplacer chez les peuples vieillis. La faculté de traduire les sentiments et les pensées par des images vraies, se nomme *l'imagination*. Elle est aussi précieuse que la mémoire et plus noble : sœur de la raison, elle est guidée par elle, et lui fournit toutes les pensées nouvelles et les hypothèses, qui servent de repère à la science. L'imagination est mère de toutes les belles œuvres et de la plupart des belles actions. Bafouée par les modernes, qui ne la comprenaient pas et dédaignaient de la comprendre, elle a été appréciée des Anciens, qui sous le nom d'inspiration lui attribuaient une origine divine. C'est la plus modeste de nos facultés, car elle s'ignore elle-même. Incessamment ses créations se succèdent dans notre esprit, sans qu'il s'en rende compte, car elles ne sont autre chose que l'expression de l'être pensant lui-même, de sa forme, de son essence en soi. Les sentiments imaginés se déroulent devant l'intelligence en séries magiques, mais elle ne voit pas que

c'est son propre principe qu'elle contemple, et les confond avec les impressions arrivant du dehors. Elle ne sait pas distinguer, le plus souvent, celles qui sont l'effet spontané du sentiment de celles qui nous viennent par les sens, et les attribue à la mémoire inconsciente, jouant ainsi un rôle actif qui n'existe pas. Dans ces séries, cependant, il se présente des formes ravissantes qui n'ont jamais été vues, il s'y déroule des accords de sons et de couleurs que la nature ne produit pas, et il se formule de hautes et de majestueuses pensées, que personne n'avait pensées avant. C'est le sentiment individuel qui se traduit par des images et des symboles et qui a attendu des siècles pour obtenir justice.

Pour produire une belle œuvre, il faut que l'artiste s'approprie d'abord son sujet, qu'il le laisse agir sur son sentiment et élaborer par lui. Toutes les conceptions de la raison disparaissent bientôt; l'homme ne semble plus maître de son œuvre, c'est elle qui s'empare de lui. Une image harmonieuse et vraie se forme tout d'un jet, confuse d'abord et produisant peu à peu ses détails, à mesure que l'intelligence la contemple et la saisit. Cette image devient tous les jours plus claire et plus distincte, jusqu'à ce que, mûre pour la vie, elle obsède l'artiste et demande sa réalisation. Elle est devenue un véritable être vivant et toute vie tend à s'incarner. Dans la réalisation de l'œuvre tout alors est joie, tout est bonheur; c'est le travail de la mère qui sent naître son enfant (1).

(1) Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit, — c'est le cœur qui se fond;

Une œuvre ainsi conçue agit sur nous d'une manière immédiate et spontanée. Ce n'est pas à la suite d'une étude intellectuelle que nous éprouvons le sentiment du beau, il n'est pas la conséquence logique d'un raisonnement. Il nous saisit, nous empoigne, pour me servir de ce mot, et agit directement, comme s'il y avait une parenté secrète entre l'image qui se présente à nos yeux, et celles que notre propre être peut enfanter lui-même. Entre l'âme de l'artiste et la nôtre il s'établit une certaine unité de forme, une solidarité mystérieuse; nous sommes émus, quelquefois malgré nous, par une émotion étrangère qui nous gagne. La vérité de l'œuvre nous saisit et s'impose à notre esprit comme un axiôme; plus nous étudions les formes, plus nous les trouvons parfaites, et plus le sentiment initial s'élargit, grandit et acquiert de vivacité On aime à revoir la beauté. Avant de la juger en critique, la raison juge notre sentiment, et souvent, comme dans la musique, elle est incapable de décider par autre chose que par l'impression que nous avons ressentie. C'est l'émotion (1) de l'artiste qui nous est traduite par son imagination,

C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire
Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont.
Et puissiez-vous trouver quand vous en voudrez rire,
A dépecer ces vers, le plaisir qu'ils nous font.

A. DE MUSSET-NAMOUNA.

(1) Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus : si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi. (HORACE. — Art poétique.)

et toute œuvre exécutée sans cette intervention relève de l'industrie et non de l'art.

Si pendant les derniers siècles on a semblé bannir l'imagination de l'art et chercher le beau exclusivement dans les propriétés extérieures des œuvres, c'est qu'alors la philosophie, éminemment rationaliste, a été l'expression d'une réaction contre le grand mouvement des sentiments, qui a caractérisé l'époque de la Renaissance. La raison humaine s'est prise de vanité, après l'orgueil de ses triomphes, et n'a plus considéré qu'elle-même. Le sentiment dont on avait tant abusé dans la religion et que la société féodale avait complétement méconnu, avait eu sa réaction peut-être exagérée, et des cours d'amour avait abouti au grand art du seizième siècle. Analysant le beau au moment où sa source s'épuisait, on l'a cherché partout où il ne pouvait pas se trouver. Il en résulta cette décadence de l'art, qui, commencée sous Richelieu et ses académiciens, s'est prolongée jusqu'à nos jours, où des audaces nouvelles ont retrouvé les anciennes voies, et restitué au sentiment son véritable domaine.

De toutes les branches de la philosophie, l'esthétique est la plus arriérée. Les philosophes ont des habitudes d'abstraction, qui ne leur permettent guère de comprendre ce qui se passe dans les âmes d'enfants et d'artistes; ils sont incapables pour la plupart de l'éprouver, et prennent le parti commode de nier ou de dédaigner. Ils ont ainsi confondu l'art avec le savoir-faire. De toutes les facultés de l'homme, celle de sentir est la principale et la moins étudiée. Elle se développe la première et persiste la dernière; elle détermine souverainement les actions, et juge en dernier ressort les arguments de

l'orgueilleuse raison (1). C'est le sentiment qui guide l'humanité vers ses destinées inconnues et qui révèle aux simples, par sa forme religieuse, cette unité de l'être infini, que la raison a mis des milliers d'années à reconnaître. L'imagination, cette faculté de traduire les sentiments et de les faire éprouver aux autres, a eu ses égarements, comme la raison a eu ses erreurs; elle n'en est pas moins précieuse, et les habiles, qui s'en servent constamment, ont tort de vouloir la flétrir. Sans elle, il n'y a plus ni art, ni industrie, ni science; l'artiste n'est plus qu'un faiseur, l'invention industrielle s'arrête et le savant se réduit au rôle de dictionnaire.

(1) Dieu a donné à l'homme des instincts qui portent d'abord et sans raisonnement à quelque chose que la raison ordonne. (Leibnitz. Nouveaux essais sur l'entendement humain.)

Et quod nunc ratio est impetus ante fuit (Ovide).

CHAPITRE 7.

INFLUENCE DES RELIGIONS.

L'art a de tout temps subi l'influence des idées et des formes sociales au milieu desquelles il s'est développé, et comme les idées et les institutions des peuples dérivent logiquement d'une donnée fondamentale, qui est la religion, il convient de les étudier dans leur origine religieuse. Les religions d'ailleurs ont eu constamment recours à l'art. Il a présidé à leur fondation, les a accompagnées dans leurs luttes et leurs développements; il en a reproduit les symboles et exalté l'idéal. Pour se rendre compte de ces manifestations de l'art, il est indispensable d'en comprendre le sens religieux. Il devient donc nécessaire d'esquisser ici, en grands traits, les diverses évolutions religieuses de l'humanité. Cela est d'autant plus opportun aujourd'hui, que suivant la belle expression de M. de Lamennais (1)

(1) Essai d'une philosophie nouvelle.

« le vieux monde se dissout, les vieilles doctrines s'éteignent; mais au milieu d'un travail confus, d'un désordre apparent, on voit poindre les doctrines nouvelles, s'organiser un monde nouveau; la religion de l'avenir projette ses premières lueurs sur le genre humain en attente et sur ses futures destinées; l'art doit en être le prophète. »

Quand on étudie l'histoire au point de vue philosophique, il semble que le caractère même de l'humanité soit la recherche de Dieu. Dans toutes les conditions, l'homme a toujours cherché à s'élever au-dessus de lui-même par la réflexion et la contemplation. L'immensité autour de lui, les puissances naturelles contre lesquelles il avait à lutter d'abord et qu'il a en partie asservies, les manifestations étranges de forces occultes dont la loi lui échappait, l'ont toujours amené à supposer des existences supérieures, plus puissantes et plus parfaites, dont le dernier terme était la notion de l'infini.

L'unité de l'Etre, couronnement final et gloire de la science moderne, qui a trouvé l'identité des lois qui régissent tous les aspects finis de l'existence infinie, a été révélée aux hommes par le sentiment, dès les âges les plus reculés. Elle se retrouve au fond de toutes les religions, comme une lumière primitive qui fait partie de l'instinct même de la race humaine. La recherche de cette unité a donné lieu à cette majestueuse évolution de la raison, qui, appliquant au sentiment religieux la plus gigantesque analyse qui se puisse concevoir, a scruté successivement et mis en pratique religieuse, tous les aspects de l'infini dans le

temps et dans l'espace. Elle a réussi à retrouver, au moyen de la science, ce que la science avait perdu. C'est là le sens profond du mythe biblique de l'arbre de la science, dont le fruit ne peut être mordu sans causer le malheur des hommes. C'est pour avoir voulu comprendre l'incompréhensible, et s'élever par la raison aux sublimités du sentiment, que l'humanité a commencé cette vaste recherche de l'absolu, dont la synthèse sociale est encore à réaliser. Cette recherche, en brisant l'unité, a déifié successivement la matière, la force et la vie, et soumis à l'expérience sociale des hypothèses successives, qui la rapprochaient de la vérité première que le sentiment général n'a jamais cessé d'affirmer. Aujourd'hui, ce que nous connaissons des lois de la matière et des lois de l'esprit, nous prouve qu'elles ne sont qu'une seule et même loi. L'abîme creusé par l'ignorance est comblé par le travail des siècles. La scission n'existe plus, la blessure est guérie par l'arme même qui l'avait frappée. Une nouvelle aurore se lève à l'horizon de l'humanité; puisse-t-elle ramener les soleils dont, sous le nom d'âge d'or et de paradis, nos pères ont tant regretté la perte!

Toutes les fois qu'une école philosophique avait créé un ensemble de doctrines qui lui paraissait être la vérité, les masses populaires s'en sont emparées comme d'un trésor inaliénable, comme d'une panacée universelle, en dehors de laquelle il n'y avait plus qu'erreur et damnation. Telle a été l'origine de toutes les religions. Mais leur consécration ne pouvait se trouver que dans l'expérience, et l'humanité est essentiellement pratique. Les idées religieuses, résultant de la spéculation phi-

losophique et entourées du prestige de la révélation, se traduisirent par des formes sociales et s'y incarnèrent en quelque sorte. De cet essai pratique devait sortir la glorification de la doctrine, le bonheur et la perfection du croyant.

L'esprit humain, limité dans ses conceptions, nécessairement soumises aux catégories du temps et de l'espace, est incapable de comprendre l'infini, ni de s'en faire une idée; car toute idée, toute conception humaine, est forcément finie. Il n'en est pas de même d'une notion, à laquelle on peut s'élever par un certain effort, qu'on peut exprimer par des symboles (1), mais qui reste vague et indéterminée et agit surtout sur le sentiment. La notion de l'infini appliquée au monde sensible, donne lieu à des abstractions successives qui s'élèvent forcément à celle de l'être, somme, origine et fin de tous les êtres, source de tous les phénomènes, lien de toute perfection, Cette notion de l'être infini et parfait forme la base commune de toutes les religions; elles en ont envisagé successivement les trois manifestations, la matière, la force et la vie intelligente, comme infinies dans le temps ou dans l'espace, et ce sont ces manières différentes d'en-

(1) Le nombre infini est un nombre indéterminé, mais tel qu'il est plus grand que tout nombre qu'on pourrait lui comparer; on le représente par le symbole $1/0$, où 0 est la limite d'un nombre plus petit que toute quantité assignable.



visager les aspects divers de l'infini, qui ont produit l'antagonisme des doctrines religieuses (1).

L'être abstrait s'étendant à l'infini dans l'espace, a constitué la donnée fondamentale de la religion de l'Inde. Brahman est l'être parfait, principe de tout, éternellement immuable, l'être qu'on ne conçoit pas et qui n'a pas été révélé. Mais la notion admise de l'existence infinie et inaltérable qui s'imposait à l'esprit, comment combler l'abîme qui existait entre cette notion de l'être métaphysique, absolu, illimité, et sa manifestation finie, révélée par les sens et les phénomènes contingents? La contradiction fut résolue par les émanations. Les trois aspects différents et irréductibles sous lesquels l'être se révèle dans ses manifestations finies, la matière, la force et la vie, donnèrent lieu à trois émanations distinctes et à la création de trois divinités principales, qui se partagèrent l'empire du monde. Brahma, la création première, la matière lumineuse, avait pour emblème le soleil; Vishnou, le verbe, le conservateur, l'espace, avait pour emblème l'eau; enfin Çiva, la force, le destructeur, le temps, avait pour emblème le feu.

Cette doctrine avait sa logique. Les peuples aryens, vivant dans l'intérieur des terres asiatiques, ne pouvaient concevoir l'infini que dans l'espace. La matière, base des phénomènes, n'avait pas de limites d'après les connaissances physiques et géographiques de l'époque,

(1) Il serait trop long de donner ici tous les développements que comporterait un sujet aussi vaste; nous nous bornerons à esquisser les traits principaux de chaque phase religieuse et à en faire ressortir l'influence sur la société contemporaine.



pendant que toutes les manifestations de la force et de la vie, étaient bornées dans le temps aussi bien que dans l'espace. Le panthéisme hindou est donc à proprement parler le matérialisme de l'infini.

Une fois l'unité brisée, l'infini délimité et partagé en trois, sous prétexte d'émanations, il n'y avait plus de raison pour s'arrêter. La tendance à l'anthropomorphisme, si naturelle aux hommes et qui tend à créer des dieux à notre image, n'eut plus de bornes. Les huit directions de l'horizon furent confiées à la garde d'autant de vaçous ou dieux inférieurs. Ces vaçous eurent chacun pour serviteurs d'autres divinités, dont les attributs, diminuant toujours avec le rang, finirent par se réduire à tel point, que quelques-unes devinrent les esclaves des hommes qui savaient les asservir. C'étaient autant d'images des forces naturelles, que l'ignorance générale regarda longtemps comme ennemies et malfaisantes, et que le sceptre de la science a soumises et rendues tributaires.

A l'imitation de l'Être suprême, la société se fractionna en castes perpétuelles dont la fusion était interdite; la hiérarchie sacrée se traduisit par la hiérarchie sociale, et aux besoins sociaux révélés par le temps, répondirent autant d'incarnations divines. L'idéal était le grand, le nombre, l'étendue, la masse sans limites, subdivisée dans le détail infini de ses manifestations.

La réforme, au Thibet, réagit contre le matérialisme de ces doctrines. Le peuple, impatient de ne pouvoir concilier leurs affirmations avec les phénomènes contingents et finis qui absorbaient son activité; hanté des

souvenirs d'une religion antérieure qui avait placé l'infini dans le temps; las enfin de se débattre dans des contradictions qui semblaient insolubles, nia l'existence, déifia la raison pure et immatérielle, et chercha le bonheur suprême dans le repos absolu, l'anéantissement, le nirvâna, qui détruisait à la fois l'espace et le temps. La société, tout utilitaire, se moula sur la forme religieuse; pour elle, le bien fut l'utile et l'agréable; le beau n'exista pas. Le bouddhisme arrêta le progrès en empêchant l'élévation des âmes, où le néant se substitua à la vie; les rites firent l'office des castes hindoues et la société s'arrêta pétrifiée.

Le besoin religieux inné à l'homme ne permit pas à la philosophie athée de la Chine d'arriver à ses dernières conséquences: au bout d'un certain temps le prophète devint fétiche et fut adoré comme un dieu. D'ailleurs l'ancienne religion chinoise, restaurée et réformée par Confucius, fit échec à la doctrine du néant et l'empêcha de produire ses effets logiques.

Une autre réforme, antérieure au bouddhisme, avait déjà enlevé au brahmanisme les populations progressives du centre de l'Asie. La loi rhythmique qui régit le développement des sociétés aussi bien que celui des hommes et des choses, présentait partout ses deux aspects contradictoires, et se manifestait sous les formes du bien et du mal. On en conclut à deux puissances contraires qui se partageaient le monde. D'ailleurs la divinisation de la matière avait été incapable de produire le bien; au contraire, le mal existait partout et sa conséquence, la souffrance. Les voyages des astres dans le ciel contredisaient l'immobilité du Dieu de l'Inde;

leur influence sur les hommes et le monde, constatée par les effets du soleil et de la lune, était incompatible avec l'athéisme chinois. En conséquence, l'homme devait chercher son appui dans la force infinie qui domine la matière, et qui, en lutte perpétuelle avec elle-même dans ses deux émanations opposées, devait aboutir à l'équilibre final, à la conciliation, l'harmonie. Une nouvelle vérité philosophique se dégagea de cet ensemble et Zoroastre la transforma en dogme religieux (1).

Zervan-akeren, le temps sans bornes, engendre deux fils, Ormuzd et Ahrimane, le bien et le mal. Le premier représentait l'agriculture, base de tout progrès; il était le protecteur de l'Iran, de la fraction de la race aryenne représentée par les Perses et les Mèdes. Le second au contraire était le dieu du désert et des pasteurs nomades et ennemis, représentés par la race Touranienne. En comparant ce mythe aux traditions sémitiques, on le retrouve dans la fable de Caïn et d'Abel, mais il est renversé. Pour les races nomades, ennemies de l'Iran, le mal c'était l'agriculture, le progrès et la science, à l'ascendant desquels ils ne pouvaient résister.

La lutte entre les deux forces ne pouvait durer éternellement : le résultat d'un semblable dogme eût été fatal

(1) D'après le Zend-Avesta il paraîtrait que Zoroastre (Zara-thustra) n'aurait été que le réformateur d'une religion révélée primitivement à Yima par Ahura-mazda (Oromaze), le dieu de la lumière, qui est en opposition perpétuelle avec Agra-Mainyus (Ahrimanes), le dieu des ténèbres.

Vendidad-Trad. du Zend-Avesta par F. Spiegel.
Leipsic 1852.



à la société. Elle devait aboutir à une conciliation finale entre les deux principes opposés, à la résurrection des corps et à une purification générale par le feu, opérées par Mithra (1), l'amour rédempteur. La religion de Zoroastre n'admettait pas de symboles matériels; le feu seul pouvait représenter la divinité, par sa pureté et ses effets bienfaisants. Les mages, ses prêtres, proscrivaient toute image et détruisaient les idoles, dont aucune ne devait symboliser le dieu fort. Par contre le mouvement des astres, effet des forces divines, et les phénomènes de la nature, dans leurs relations entre eux, furent soigneusement étudiés. Partout on chercha l'influence de la force sur la matière, et il en naquit une science, mère de nos sciences naturelles, qu'on appela la magie.

Comme résultat social, la nouvelle religion produisit une pureté et une austérité de mœurs inconnues jusqu'alors. Elle a encore ses représentants dans les Guèbres ou Parsis, dont la réputation de probité est proverbiale en Orient.

Autour de la grande religion Médo-perse se groupent une série de religions secondaires. Elles semblent issues de l'antique sabéisme, ou culte des astres, qui a laissé son empreinte à toutes les religions postérieures, au mazdéisme surtout Les Arabes, les Juifs avant leur émigration d'Égypte, les Chaldéens et les Phéniciens adorèrent les dieux forts et crurent à leur lutte

(1) Mithra est le dieu soleil, d'après Hérodote, et en même temps la Vénus persane. Le Zend le qualifie souvent de souverain des vastes pâturages.



contre le génie du mal. Les dogmes de la résurrection des corps, de la purification par le feu et de la rédemption finale, par la grâce d'une intervention divine, se sont conservés jusqu'à nos jours et répandus jusque dans l'extrême Occident (1). Le culte des astres, aussi antique que le plus primitif des fétichismes, était devenu peu à peu le culte des forces naturelles. Baal ou Bel, le dieu du soleil, représentait la force génératrice (2); Astarté, la lune, était la déesse de la volupté. On les adorait sur des hauteurs pour se rapprocher de la divinité. Le feu, symbole du bien chez les mages, l'était aussi en Mésopotamie, et la religion de Zoroastre peut être considérée encore comme une réforme du sabéisme, une protestation contre le culte des images, la pratique des sacrifices humains et des rites scandaleux qui favorisaient la débauche.

Toutes ces religions prenant pour idéal la force infinie dans l'espace, se traduisaient par un état social où la violence tenait lieu de loi et où les bouleversements révolutionnaires devaient être fréquents.

Nous arrivons maintenant à cette imposante et mystérieuse religion égyptienne, qui, façonnant pendant une longue suite de siècles un peuple riche et puissant,

(1) Le culte de Mithra, introduit à Rome après les guerres du Pont (69 ans avant J.-C.), se répandit rapidement dans tout l'empire, notamment dans les Gaules, où il ne disparut qu'au 4me siècle.

(2) Les sages de la Phénicie, versés dans la connaissance des choses divines, nous enseignent que la clarté de la lumière, répandue dans l'univers, est un acte réel de la pureté de l'âme intelligente du soleil.
L'empereur Julien. Discours sur le soleil-roi.



enfanta une des grandes civilisations dont l'histoire de l'humanité peut se glorifier.

Le dogme égyptien se rapporte avant tout à un grand être, non révélé, éternel, et dont toutes choses sont issues. A Thèbes on adorait celui « qui n'avait pas eu de commencement et qui ne devait pas avoir de fin. » Dans le temple de Saïs la statue voilée d'Isis portait cette inscription : « Je suis tout ce qui fut, est et sera. Aucun homme n'a jamais levé le voile qui me couvre » (1). C'est ce même Dieu qui, parlant à Moïse, dit : « Je suis celui qui suis » (2). Dans le livre des morts (3) il est qualifié d'architecte de l'univers et dit de lui-même : « Je suis le père et la mère des dieux, je suis celui qui ai créé les mondes et qui vous délivre de vos souffrances ».

Le premier roi-dieu de l'Égypte, issu du dieu inconnu, fut le soleil (Amoun), suivant d'autres Vulcain (Ptah, le feu), personnages qui représentent respectivement la lumière et la chaleur solaires. Kronos (Saturne, le temps) leur succède et épouse Rhéa (la terre) pour enfanter Osiris (le soleil visible), Isis (la lune), Harueris (Horus, Apollon), Typhon (le mal, les ténèbres) et Nepthé (la volupté). Osiris épouse Isis et Typhon s'allie avec Nepthé (4).

A la suite de ces dieux symboliques des forces na-

(1) Hérodote.

(2) Exode III, 14.

(3) Papyrus du musée de Turin. — Voir Seyffarth : écrits théologiques sur l'ancienne Égypte.

(4) Manuel complet d'Égyptologie par Uhlmann. II, 155.

turelles, se placent les sept caméfis représentant la personnification des planètes alors connues et auxquelles on attribuait des vertus diverses; puis viennent les douze cabires, personnifiant les signes célestes du Zodiaque. Une quantité de dieux subalternes, décans, compagnons de Typhon, assesseurs du tribunal des enfers, etc., achevaient de peupler l'Olympe égyptien.

Le peuple ignorait le sens mythique de la théogonie; il fut maintenu dans l'ignorance des traditions transmises par la sagesse antique et livré aux plus grossières supertitions. Là, comme dans l'Inde, comme plus tard à Rome, la vérité et la science furent l'apanage d'une caste, qui s'en servait pour dominer les autres et qui faisait du ciel un instrument pour conquérir la terre.

Dans le mythe d'Osiris, luttant contre Typhon, mis à mort et ressuscité, nous retrouvons la lutte des principes du bien et du mal; et, chose curieuse! le mal, c'est encore le désert et la mer, destructeurs de la vie. Mais l'infini n'est plus dans la puissance comme dans l'Iran, il est dans la durée. La force n'est plus une et passagèrement dualisée; elle est indéfiniment fractionnée dans ses manifestations et donne lieu à autant de symboles religieux, dont l'activité réelle est représentée par des êtres vivants, par des bêtes. Par contre l'action de la force divine n'est pas limitée dans sa durée, comme en Perse, à douze mille ans, au contraire, elle persiste éternellement. Les âmes des bons vont se réunir à celle d'Osiris, après le jugement qui termine la vie et leur pesée dans l'enfer; pendant que elles qui n'ont pas mérité la récompense suprême er-

rent dans de nouvelles incarnations, jusqu'à ce qu'elles auront atteint le degré de pureté nésessaire. Mais comme toutes doivent renaître un jour avec leur véritable corps, il faut empêcher la dispersion de ses membres et le conserver par la momification.

Le dogme de l'immobilisation, de l'éternité de l'être-force se traduisit dans la société par l'établissement de castes, ou plutôt de corporations, dont la séparation, moins rigide qu'aux Indes, n'était plus déterminée par la nature matérielle des hommes, par leur race, mais par leurs métiers, par leurs manifestations virtuelles.

Saisissant l'infini au point de vue de la durée, la religion égyptienne fut un véritable culte de la mort. Toutefois, elle favorisa l'étude des sciences, envisagées au point de vue de la succession des faits et des phénomènes, et de leurs rapports avec les grandeurs abstraites, avec la succession des nombres. La science qui cherchait ainsi l'unité de l'être placé au sommet de l'édifice religieux, portait le nom d'Hermétique. C'est dans son sein que les philosophes grecs, Pythagore, Thalès et Platon, ont puisé leurs notions sur les mathématiques.

La civilisation égyptienne, qui a été la mère des cultures grecques et romaines, est issue de l'Ethiopie. Cette dernière semble avoir fait partie elle-même d'une vaste civilisation anté-historique, qui aurait été commune à toutes les nations maritimes de l'Asie et de l'Afrique, depuis les îles de la Malaisie et de l'Indo-Chine, jusqu'au cap de Bonne-Espérance. La religion officielle de la Chine recommande avant tout la piété filiale, le respect de la vieillesse et le culte

des morts, lois que nous retrouvons en Egypte. L'Être suprême auquel sacrifie le chef du Céleste-empire s'appelle Yu; il se retrouve en Egypte sous le nom de Yao, dans le symbolique Jehovah des Hébreux et peut-être jusque dans le Iu-pater (1) des Latins. L'écriture hiéroglyphique a d'ailleurs de singuliers rapports avec l'écriture chinoise.

C'est chez les Egyptiens que les Juifs acquirent la notion du Dieu éternel, qui leur fut enseignée par Moïse; jusque-là ils n'avaient connu que les dieux forts et tout-puissants (2), ou pratiqué le fétichisme. Du Mazdéisme primitif (Abraham était Chaldéen) leurs prêtres avaient gardé l'horreur des images.

Livrée au fétichisme originel, la Grèce reçut ses premiers dieux de la Phénicie et de l'Egypte. Mais la contradiction fondamentale existant entre les religions de ces deux peuples, divinisant la force, l'un dans l'espace, l'autre dans le temps, empêcha les Grecs d'en adopter aucune. Elles étaient d'ailleurs appropriées au génie des races sémitiques et malaies et répugnaient aux descendants des Pélasges aryens. L'invasion dorienne apporta un idéal nouveau (3). La place occupée en Orient par les dieux inconnus fut prise par la loi éternelle, immuable, inflexible, qui régissait à la fois les dieux et

(1) En sanscrit. Djus-pitar, le père brillant.

(2) Genèse XVII, 1; Exode VI, 3.

(3) La mythologie grecque, cet immense et magnifique tissu de fictions qui enlace l'univers entier, comme un réseau d'or et de lumière. . . est la plus éclatante création de l'intelligence humaine. Qui l'a faite? Tous et personne, c'est l'œuvre d'un peuple.

Beulé. - Cours d'architecture.

les hommes. Le vague mystérieux de l'être suprême fut remplacé par une conception claire de la raison, par le Fatum antique, l'inexorable destinée, à la fois éternelle et toute-puissante. Mais la destinée était la loi même de la vie, et la vie se montrait partout dans les phénomènes finis; on combla la lacune qui existait entre le nécessaire et le contingent, en divinisant la vie dans ses manifestations sensibles. Tout ce qui semblait avoir du mouvement et de la vie fut hanté par des esprits : les fleuves, les sources, les arbres. La religion descendue des abstractions métaphysiques et affranchie de leurs symboles bizarres ou monstrueux, s'empara de la réalité et trouva dans le monde infini des phénomènes, tous attribués à la vie, l'expression finie, l'action constante de son dieu.

Toujours en présence des déités invisibles, l'homme s'observa. Ses paroles, ses actions, ses gestes devinrent sobres et mesurés; il se divinisa lui-même dans le héros, cette expression supérieure. de la vie, et chercha la perfection dans l'imitation de son modèle. La loi seule constituait l'unité, et elle se bornait à planer au-dessus de la diversité, qui elle-même était de droit divin. De là cette absence complète d'idées de prosélytisme qui se rencontre chez les Grecs, et cette variété d'institutions politiques qui régissaient leurs états. La démocratie était la forme naturelle du gouvernement; le but des institutions ne pouvait être que la perfection de l'homme au physique et au moral. L'art étant l'expression de la vie, devait s'élever à des hauteurs inconnues, car la religion même n'était autre chose que

le culte du beau. « Besoin de clarté, dit M. Taine (1), sentiment de la mesure, haine du vague et de l'abstrait dédain du monstrueux et de l'énorme; goût pour les contours arrêtés et précis, voilà ce qui conduisit le Grec à enfermer ses conceptions dans des formes aisément perceptibles à l'imagination et aux sens, partant à faire des œuvres que toute race et tout siècle puisse comprendre, et qui, étant humaines, soient éternelles. »

Rome, à proprement parler, n'a pas eu de religion nationale; le dogme et le culte restèrent toujours subordonnés à la raison d'État. Procédant de l'Egypte par les livres étrusques, elle accueillit les dieux grecs, importés par les colonies de l'Italie méridionale. La ville par excellence devint un caravansérail de dieux, où les divinités des nations vaincues trouvaient un asile, et vivaient fraternellement sous l'égide tolérante de l'indifférence gouvernementale. Aussi voyons-nous les castes primitives remplacées bientôt par des formes plus démocratiques, faisant place à leur tour à la monstrueuse autocratie de l'Orient, quand les mystères de Mithra, de Cybèle et d'Isis eurent remplacé le culte de Jupiter et de sa famille. Rome n'a pas eu d'art religieux; elle accueillit l'art grec, en le déformant, et resta toujours inférieure à ses maîtres. Si elle a eu un dieu et un dogme natifs, ils ne furent pas révélés et restèrent un mystère pour le peuple, comme les doctrines égyptiennes.

Une dernière évolution religieuse restait à faire :

1) Philosophie de l'art en Grèce.

elle s'accomplit dans le christianisme. Renversant la donnée grecque et en prenant le contrepied, il adora la vie dans sa manifestation la plus élevée, l'esprit. La loi fut subordonnée au miracle; on ne pouvait plus annihiler le fini comme Bouddha, on le frappa d'anathème. L'infini n'existait plus que pour l'esprit, conçu dans l'éternité et en dehors de la nature. Le monde et les phénomènes étaient le domaine du mal. Cette doctrine isolée, trop absolue, trop contraire à la raison humaine qui fut maudite, était trop contradictoire aussi avec la révélation naturelle, pour être acceptée comme base unique d'une religion. On imagina une incarnation de l'Être infini; on donna à l'esprit un fils né de la femme, et ce fils, homme d'abord, dieu dans les siècles suivants, fut doué à la fois des attributs de Vishnou, le verbe, et de Mithra, le rédempteur. Une émanation transforma le Logos platonicien en Saint-Esprit. L'épouse divine se substitua à l'Isis égyptienne, et l'infini dans l'espace, nié à la divinité, fut remplacé par l'infini de la durée.

Cette religion, venant après toutes les autres, en formait le dernier terme, le complément logique et nécessaire. Elle fut à la religion grecque ce que le bouddhisme fut à celle de Brahma, et la doctrine égyptienne à celle de Zoroastre. Désormais la grande investigation religieuse de l'humanité est achevée; une analyse immense a accumulé les preuves et les matériaux, il n'y a plus qu'à tirer les conclusions.

La domination suprême d'un esprit limité dans l'espace et par conséquent personnel, se traduisit par des formes adéquates dans la société. Le pouvoir d'un seul,

subordonné uniquement à l'Eglise, fut déclaré de droit divin. La justice divine fut remplacée par la grâce ; l'ordre et la loi, dans la societé et dans la nature, cédèrent le pas au bon plaisir et au miracle ; la science périt. Peu à peu la tradition empiéta sur la doctrine ; l'ignorance, préconisée comme moyen de salut, amena la superstition ; la pensée fut mise en chaînes. La conséquence logique fut que la doctrine la plus spiritualiste, l'idéal le plus pur qui eussent jamais paru, aboutirent à une espèce de matérialisme fétichiste et idolâtre.

La raison, le sentiment et la dignité humaine, tous les jours outragés, se révoltèrent à la fin. La liberté de conscience a détaché un rameau de l'œuvre spiritualiste ; pendant qu'un autre, comme pour mener l'expérience sociale à bout et en montrer les dernières conséquences, remplaça au quinzième siècle l'Eglise par la Papauté, et finit, en fabricant des saints et des vierges et en promulguant le dogme de l'infaillibilité, par donner des attributs divins à des hommes. Tout cela était nécessaire pour réveiller les consciences et relever les caractères ; les ténèbres les plus épaisses précèdent toujours l'aube du jour nouveau.

Quelques mots seulement suffiront pour caractériser le mahométisme. C'est un spiritualisme éclectique, tempéré par le dogme de la fatalité et par le mélange de certaines doctrines mazdéennes. Il est plus tolérant que le christianisme et respecte plus la dignité de l'homme, tout en professant la même barbarie doctrinaire vis-à-vis de la société. Instruit par l'idolâtrie chrétienne, il a non-seulement proscrit le culte des images,

mais prohibé absolument la représentation artistique des êtres vivants.

Des débris des dogmes et des religions du passé, on cherche aujourd'hui à reconstruire l'édifice nouveau et cette fois définitif, où s'abriteront les destinées de l'humanité. De ces débris il faut tout prendre, ou tout laisser, ou plutôt il faut en déduire une synthèse harmonieuse qui, des erreurs de tous les temps, dégage la vérité. La scission de l'être ne se conçoit plus; la science l'a retourné sous toutes ses faces, elle l'a regardé à tous ses points de vue, et l'a trouvé un. L'art déjà a proclamé l'ère nouvelle; le sentiment, instinct infaillible des hommes, a retrouvé la trace de la vérité, que la raison dégage de la science et de l'histoire.

CHAPITRE 8.

CLASSIFICATION DES ARTS.

C'est dans les origines mêmes de l'humanité qu'il faut chercher la naissance des arts. Avant l'invention du langage, l'homme pensait en images; les objets nécessaires à sa pensée venaient s'y présenter sous leur forme réelle, et toutes les évolutions, tous les résultats de la réflexion, avaient un véritable corps. Sans doute cette manière de réfléchir (1) avait des inconvénients au point de vue de la rapidité et de la clarté; mais quand, dans les âges postérieurs, après la naissance du langage, les hommes traduisirent leurs pensées par des symboles sonores, elle garda quelque chose de la fraîche et vivante réalité qui imprégnait la pensée première. Volontiers, l'image intervenait dans le discours, surtout quand la langue, trop pauvre encore, manquait d'expressions pour représenter toutes

(1) Les objets étaient littéralement réfléchis par la pensée, comme par un miroir.

les idées. Une intonation musicale donnait du sentiment à la parole, et le rhythme des mots servait à représenter le mouvement des objets naturels ou des passions. Le premier langage a donc été poétique par excellence, et nous en retrouvons des traces dans la littérature d'âges relativement avancés déjà, où l'image, l'allégorie et la parabole tiennent encore une si grande place (1).

Au fond de toute forme naturelle, il y a un sens. Ce sens, quelquefois conventionnel, se rattache toujours plus ou moins à une manifestation de la vie, qui nous est révélée par un instinct particulier ou par l'observation : les sons de la voix humaine, les mines, les gestes, les attitudes, ont des significations primitives qui constituent un langage symbolique commun à l'humanité tout entière Un sauvage pas plus qu'un civilisé ne confondra le cri de la douleur et de l'angoisse avec celui de la joie et du bonheur, ni le geste de la menace avec celui de la bienveillance. Dès le premier développement des sociétés humaines, les idées nouvelles et les sentiments furent représentés, au fur et à mesure de leur naissance, par des gestes et des symboles vocaux correspondants, dérivés évidemment, et par des transformations que nous ne pouvons plus soupçonner, des expressions simples de l'état primitif. L'ensemble de ces formes, sons, gestes et symboles, constitue le langage humain,

(1) La poésie est précisément la donnée première de notre être, la donnée d'où procèdent nos pensées, nos affections, nos déterminations.

MILSAND. — L'esthétique anglaise.

dans l'acception la plus générale de ce mòt, soit que les besoins, les idées, les sentiments et les passions se révèlent par l'architecture et la poésie, soit qu'ils soient traduits par la musique et la peinture, ou représentés par la sculpture et la danse.

Mais les arts ne peuvent pas indifféremment servir à exprimer les conceptions humaines; leur domaine est limité par la nature des procédés qu'ils mettent en œuvre. On ne bâtit pas l'amour maternel, ni la liberté, ni la douleur; on ne fait pas le portrait de Vénus avec une symphonie; et par la peinture, on ne représente pas plus les phases successives d'une passion, qu'on ne danse un rayon de soleil ou taille dans le marbre l'obscurité de la nuit. Il est donc naturel de classer les arts d'après les différences les plus générales des procédés qu'ils emploient pour arriver à cette expression vraie de l'unité de l'être, qui caractérise le beau.

Dans les temps antiques, la Grèce ne connaissait que trois muses : Mélété, la réflexion; Mnémé, la mémoire, et Aïdé, le chant. L'art par excellence, était la poésie accompagnée de chant et de danse. Plus tard, l'esprit analytique et le progrès de la société firent porter le nombre des muses à neuf : on en fit des filles de Jupiter et de Mnémosyne. C'étaient Clio la muse de l'histoire, Euterpe celle de la musique, Thalie celle de la comédie et Melpomène celle de la tragédie. Terpsichore présidait à la danse, Erato à la poésie lyrique, Polymnie à l'éloquence, Uranie à l'astronomie et Calliopé à la poésie épique. Aujourd'hui l'astronomie et l'histoire sont devenues des siences; quant à l'architecture, à la peinture et à la sculpture, elles

n'avaient point de protection. Il en résulte que d'après nos idées sur les arts, la classification grecque paraît éminemment incomplète.

Tout récemment M. Taine a classé les arts en deux séries (1). La première comprend la poésie, la sculpture et la peinture, désignées par l'indication générale d'arts d'imitation ; la seconde embrasse l'architecture et la musique, qui sont considérées comme ne dérivant pas d'objets naturels, plus ou moins imités. Outre que cette classification n'est pas complète, puisqu'elle omet la danse, dont le rôle était si important dans l'antiquité, elle nous semble défectueuse, en ce sens, que les arts ne sont pas destinés à imiter la nature. Que s'ils empruntent au monde extérieur des matériaux destinés à rendre sensibles et à traduire les expressions de la vie, ces matériaux ne servent pas à imiter des objets naturels, inimitables dans leur perfection dernière, mais à représenter l'œuvre idéale que l'artiste a conçue et à communiquer les émotions qu'il a ressenties.

Pour arriver à une classification rationnelle, nous allons recourir à la méthode des classifications naturelles et réunir, dans le même groupe, les arts qui dans leurs procédés les plus généraux ont un caractère commun, tel, qu'il les différencie complétement de tous les autres et leur soit exclusivement propre.

L'esprit humain est soumis à des règles fixes. Ses conceptions, de quelque nature qu'elles soient, sont subordonnées à un certain nombre d'idées premières que

(1) Philosophie de l'art, p. 24.

Kant a appelées les catégories de l'entendement. Tout ce que nous concevons, dans la nature et dans nous-mêmes, se range sous la loi souveraine des deux catégories du temps et de l'espace. Les philosophes démontrent que ni le temps ni l'espace n'existent en dehors de nous, mais que ce sont des modes de notre esprit, incapable de concevoir l'infini, et qui ne peut étudier les relations des êtres que dans leurs apparences finies. Ces modes de notre esprit nous sont révélés par le mouvement qui, lui-même, n'est qu'un mode de l'être. Supposons l'immobilité absolue des objets extérieurs et de nous-mêmes, il nous sera impossible d'arriver à saisir les idées d'espace et de temps; tout se bornera à la simple conscience de l'existence, sans que nous puissions même distinguer les impressions du dehors d'avec notre propre être. Il est bien entendu que par mouvement nous n'entendrons ici que la translation des objets matériels, et que nous ne comprenons pas sous cette dénomination générale la chaleur et la lumière, qui, au fond, ne sont pas autre chose que des vibrations ou des ondulations mouvantes de la substance.

De même que toutes les créations humaines, les arts sont assujéttis aux catégories de l'espace et du temps et peuvent être classés en deux séries, selon qu'ils se rapportent à l'une ou à l'autre.

Dans l'espace nous voyons régner la forme proprement dite, la surface avec ses couleurs, et les volumes qui affectent à la fois la forme et la couleur. Les trois arts qui y répondent et qu'on peut nommer arts du dessin ou arts objectifs, sont la sculpture, la peinture et l'architecture.



A la forme indiquant la pensée et révélant le sentiment qui ont présidé à l'œuvre, la couleur donne les apparences de la vie, la matière procure l'utilité et la durée. La sculpture est le plus simple des arts; son domaine est celui des formes pures, indépendantes de la matière et des couleurs. Elle se plaît à représenter des individualtiés vivantes ou des groupes reliés par une action commune. C'est toujours une pensée simple qui est traduite; à son expression concourent une série de formes coordonnées par des attitudes. La peinture a pour domaine l'histoire dans son sens le plus général, aussi bien celle de l'individu que celle des nations et de la nature. Elle reproduit tous les faits, tous les aspects de la création, saisis et fixés à un moment donné. Pour un objet aussi vaste, ses moyens doivent être plus variés que ceux qu'emploie la sculpture. Les formes ne sont plus réelles et palpables, mais fictives et réalisées par les artifices de la perspective et des ombres. L'œuvre tout entière est revêtue de couleurs harmonieuses, qui lui donnent les apparences de la vie et du mouvement. Mais ni la sculpture ni la peinture ne sont capables de satisfaire les besoins des hommes et des sociétés et d'en traduire les aspirations collectives. Ces besoins, enfants des idées sociales, philosophiques et religieuses d'une époque, sont exprimés et desservis par un art plus vaste, qui joint l'utilité à l'exposition pure des idées et des faits. Si l'homme isolé est porté à symboliser et a traduire les mouvements de son âme et les faits principaux qui ont accidenté le cours de sa vie, la société humaine, dans sa vie collective, est sujette au même instinct.

Ses aspirations et ses besoins, ses triomphes et ses désastres sont écrits dans des monuments, qui racontent aux siècles à venir, l'histoire la plus vraie de ses péripéties.

Les arts du dessin représentent les idées et les sentiments, les faits et les besoins, alors qu'ils se trouvent dans un état déterminé, stable en quelque sorte, et déroulent dans l'espace leur expression, telle qu'elle répond à une phase donnée. Mais le propre de la vie c'est le changement, le développement, le progrès. Par les arts du dessin, les transformations d'un état à un autre ne peuvent s'exprimer que par une série d'œuvres successives, répondant à autant d'étapes parcourues par l'esprit humain, à autant d'épisodes accomplis par l'histoire. Dans la vie, ces transformations se succèdent et s'opèrent d'une manière continue, par des transitions graduelles. Pour rendre sensible cet essor progressif dans le temps, il faut recourir à une nouvelle série d'arts, qui s'y développent de la même manière que leurs corrélatifs se déroulent dans l'espace. Si les arts du dessin expriment l'idéal des phénomènes dans leur détermination immuable, les arts relatifs aux temps doivent en montrer les phases diverses, les variations, les combinaisons. Or le temps ne se mesure et ne se conçoit que par des mouvements qui se succèdent et qui, dans les arts, doivent être réalisés par l'intervention de l'être vivant lui-même. On peut donc définir ces arts par la dénomination d'arts du mouvement ou subjectifs.

Les trois arts qui répondent à la catégorie du temps sont la mimique ou danse, qui correspond à la sculp-

ture, la musique qui répond à la peinture et l'art de la parole ou poësie, qui répond à l'architecture.

Dans ces trois arts ce n'est plus la matière inerte, ses formes et ses couleurs qui produisent les effets; il faut l'intervention active de l'homme lui-même, qui par les gestes, les sons et la parole, par des actes propres à la nature humaine, produit l'expression et réalise d'une manière sensible les évolutions de la pensée et des passións.

Pendant que la sculpture ne peut jamais produire que des formes reliées par une attitude, la fin ou le commencement d'un mouvement, la mimique et la danse présentent une série d'attitudes successives, reliées par des mouvements rhythmés, qui servent de transitions naturelles. La musique dont la mélodie cadencée dessine la pensée, enveloppe les idées et les émotions ainsi exprimées, dans les couleurs de l'harmonie qui leur donnent la vie. L'art de la parole enfin qui, comme l'architecture, dessert les besoins les plus humbles à la fois et les fonctions les plus élevées de l'homme et des sociétés, fait comme elle, appel à ses sœurs plus simples, pour se parer et se compléter. Le débit de la parole appelle les gestes de la mimique, a recours au rhythme de la danse et même aux intonations musicales, qu'on retrouve encore en poésie dans les assonances et les rimes. Dans ce qui devrait être la plus haute expression de l'art de la parole dans les temps modernes, dans la représentation du drame social sur le théâtre, le poëte enveloppe ses stances des charmes de la mélodie et mime l'évolution des idées, par les mouvements variés de la danse : l'architecture de même se sert de la sculp-

ture et de la peinture pour orner et vivifier la nudité de ses murs.

Aux trois arts du dessin correspondent donc trois arts du mouvement. Ils se développent parallèlement, les premiers dans l'espace, les seconds dans le temps. Si notre classification est conforme à la nature des choses, si au fond, il n'y a que deux espèces d'art, les arts du temps et les arts de l'espace, nous devons trouver dans les faits historiques la confirmation des principes que nous avons établis.

En remontant aux origines, nous rencontrons la sculpture et la peinture confondues en quelque sorte et formant toutes les deux des dépendances de l'architecture. Au commencement l'art était exclusivement religieux. Les temples divins et les palais des rois-dieux avaient le même caractère, car avant l'histoire, les princes, qui aujourd'hui se prétendent de droit divin, se réclamaient tous d'une origine divine. Des traits profonds dessinaient les images sacrées sur les murs et des couleurs simples venaient vivifier les dessins. Cette gravure devint si accentuée, qu'elle finit par être l'intermédiaire entre l'entaille et le bas-relief. Mais les figures tenaient toujours au mur ; elles n'en sortirent que peu à peu dans les âges suivants et s'en détachèrent enfin sous forme de statues. Une fois la statuaire séparée de l'architecture, elle continua à rester polychrôme pendant de longs siècles, et ce n'est qu'à la fin du développement de l'art grec, qu'eut lieu le divorce proprement dit entre la sculpture et la peinture. Il en a été de même de l'architecture chrétienne, qui pendant un long espace de temps consi-

dérait ces dernières comme ses vassales, et peuplait les nefs des églises d'images de Christs, de Vierges et de Saints, sculptés sur bois et mis en couleur. Le progrès a consisté à séparer nettement les trois arts les uns des autres, de façon à ne plus se confondre, malgré le mutuel appui qu'ils continuent à se prêter.

La poésie a suivi une évolution analogue. « Le rhythme dans le discours, le rhythme dans le son et le rhythme dans le mouvement étaient, au commencement, des parties d'une seule et même chose et ne se sont séparés que dans la suite des temps. Chez les tribus barbares nous les trouvons encore réunies. Les sauvages accompagnent leurs danses par des chants monotones, en battant des mains et en frappant sur des instruments grossiers; ils mettent de la mesure dans les mouvements, dans les mots, dans le son, et toute la cérémonie qui se rapporte habituellement à la guerre ou au sacrifice, a un caractère politique. Nous retrouvons dans les plus anciens témoins des races historiques ces trois formes d'action cadencée, unies dans les fêtes religieuses. Nous lisons dans les écrits hébraïques que l'on chantait l'hymne triomphal, composé par Moïse sur la défaite des Egyptiens, avec accompagnement de danses et de symboles. Les Israélites chantèrent et dansèrent à l'inauguration du veau d'or. On admet que le culte du veau d'or était une réminiscence d'Apis et de ses mystères, et il est probable que la danse devant le veau d'or était la reproduction de celle des Égyptiens dans ces occasions. Il y avait une danse annuelle à Siloë à la fête religieuse, et David dansa devant l'arche. On retrouve partout la même chose en Grèce; on y voit en effet

que le chant et la représentation mimique qui l'accompagnent se rapportent à la vie du dieu et à ses aventures. Il est probable qu'il en était de même dans les autres pays. Les danses de Sparte s'accompagnaient d'hymnes et de chants, et en général les Grecs n'avaient » pas de fêtes, pas d'assemblées religieuses qui ne fussent accompagnées de chants et de danses ». Les unes et les autres étaient les formes du culte devant les autels. Les Romains avaient aussi des danses sacrées, au nombre desquelles étaient les Salies et les Lupercales. Dans les pays chrétiens et même dans des temps relativement récents, comme à Limoges, le peuple dansait dans le chœur en l'honneur d'un saint. C'est probablement des danses religieuses, dont celles des Corybants nous offrent un exemple, que proviennent les danses guerrières proprement dites; il y en avait de plusieurs sortes; de là aussi sont sorties les danses profanes. En même temps la musique et la poësie unies se séparèrent de la danse. Les premiers poëmes grecs étaient religieux; on ne les récitait pas, on les chantait; d'abord le chant du poëte était accompagné des danses du chœur, plus tard il s'en affranchit. Plus tard encore la poësie se divisa en deux genres, l'épique et le lyrique, quand on prit l'habitude de chanter les poëmes lyriques et de réciter les poëmes épiques. C'est alors que naquit la poësie proprement dite » (1).

Nous pourrions trouver d'autres exemples dans le moyen-âge, mais la citation ci-dessus nous paraît suffisante. Il résulte de ce que nous avons dit, qu'à l'ori-

(1) Herbert-Spencer. Les premiers principes, trad. par E. Cazelles.

gine il n'y avait que deux arts, se développant respectivement dans le temps et dans l'espace. Tous les arts de notre temps peuvent être considérés comme des dérivations de ces deux arts primitifs et être rangés par conséquent en deux grandes classes, sans confusion possible. Cette division se dessinerait plus nettement devant les esprits si une histoire complète des arts était possible. Malheureusement les civilisations éteintes ne nous ont laissé que des débris informes de leurs manifestations. La recherche de l'idéal répond à la recherche de Dieu, et les arts ayant toujours été les serviteurs des religions positives ont vu leurs œuvres détruites, chaque fois qu'une nouvelle révélation venait remplacer une religion qui avait fait son temps. Le sentiment religieux et le sentiment artistique découlent d'une même source, l'unité de l'être. Cette unité incompréhensible à la raison, cherchée par une science imparfaite, a donné lieu à toutes les hypothèses religieuses qui se sont succédées. Elles finiront par aboutir à une conclusion qui conciliera le sentiment avec l'intelligence et mettra fin à la contradition primordiale, symbolisée par le dogme de la chute de l'homme.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE 1er.

LA SCULPTURE.

La sculpture est l'art d'exprimer les manifestations de la vie par les formes pures. Les formes sont l'esprit de la matière comme les idées sont les formes de l'esprit : c'est des formes que la matière tire avant tout son utilité, ce sont elles qui lui donnent son expression, qui constituent sa réelle valeur.

Nous appelons *forme* le rapport que les surfaces ont entre elles. C'est quelque chose d'abstrait, une conception de l'esprit, et non une simple propriété de la matière limitée par les surfaces. Elle nous impressionne vivement et peut reproduire nos impressions. C'est par la forme que se traduit le dogme égyptien dans ses colosses ; c'est par elle que s'exprime la pensée chrétienne dans ses figures idéales : sans elle la religion n'aurait pas de culte. Dans les arts du dessin les rapports des surfaces et des lignes forment un langage tantôt naturel et tantôt symbolique, qui est frère de celui des mouvements, des sons et des mots, dans les arts subjectifs.

A l'origine des sociétés, les facultés humaines, absorbées par les besoins constants de la défense et de l'alimentation, durent s'appliquer exclusivement à la fabrication des armes et des outils indispensables à la protection et à l'entretien de la vie. Abrités par des cavernes et par le feuillage des arbres, les hommes avaient à combattre les bêtes féroces, leurs prédécesseurs dans l'empire de la terre; ils devaient se protéger contre leurs attaques, poursuivre le gibier nécessaire au repas du jour et pourvoir à tous les besoins d'une fruste existence. Les branches d'arbres et les pierres furent leurs premières armes, puis les os des bêtes et les arêtes des poissons : le façonnage de ces matériaux constitua la première industrie. Mais la rustique simplicité de ces premiers produits, similaires à ceux que nous trouvons encore aujourd'hui chez les peuplades sauvages, ne pouvait atisfaire nos aïeux : l'utile et le commode ne suffirent pas à leurs aspirations naturelles. Dès l'origine il se révèla une certaine recherche d'élégance et un besoin d'ornementation tel, que le travail absorbé par l'embellissement des produits était souvent bien supérieur à celui qu'exigeait la satisfaction du besoin utilitaire. Cette disposition primitive à se procurer des jouissances artistiques et à les mettre au-dessus même des convenances matérielles, atteste la noblesse originaire de la race humaine et le sentiment primordial de sa dignité.

Appliquant des outils imparfaits au façonnage de matière dures, le premier art devait se borner à des essais, plus ou moins informes, de reproduction des objets de la nature environnante, ou bien à l'exécution

de certains assemblages de lignes, présentant des combinaisons géométriques toujours très-simples. La difficulté de l'exécution imposait la sobriété dans les détails et la concision dans l'expression, circonstances favorables à la formation du goût et à la pureté des contours.

L'invention de la poterie, permettant de donner facilement des empreintes à une matière molle, affranchit la fantaisie des artistes des difficultés et des obstacles que présentait la sculpture sur bois et sur os, et surtout la gravure des pierres dures. La découverte du procédé nouveau donna rapidement naissance à cet art primitif de la céramique, dont les formes antiques, aussi gracieuses que pures, témoignent d'une grande sûreté de goût et font l'admiration et le désespoir, de leurs imitateurs modernes.

C'est par la céramique et par l'art de façonner et de graver les matières dures que la sculpture a débuté chez toutes les nations antiques. Bientôt, s'élevant à une conception plus élevée, elle chercha à traduire et à symboliser des idées. L'arme perfectionnée qui a miraculeusement sauvé l'aïeul et lui a permis de sortir vainqueur dans ses combats, est conservée pieusement par ses descendants. Sa valeur et ses services sont racontés, amplifiés et exaltés de génération en génération. Le temps arrive où le simple outil de la défense et de l'attaque, se transforme en talisman merveilleux, en fétiche protecteur. Il est reproduit, paré, orné, doué de vertus imaginaires et offert à la vénération de tous. Dès lors l'art s'affranchit du but utilitaire qui l'avait motivé. Quittant le giron de l'industrie, sa mère, il se met au service des puissances surnaturelles et

s'élance, en grandissant, vers la conquête de son propre avenir.

Appelé à reproduire, à incarner symboliquement les idées et les superstitions religieuses de l'époque fétichiste, il s'est développé lentement, en perfectionnant ses procédés, jusqu'au moment où un système religieux positif a pu se traduire par les formes organiques et les mouvements d'une société constituée.

L'architecture, l'art plastique par excellence, fait appel alors à la sculpture pour procéder à la décoration des constructions destinées au culte des dieux ou au luxe des rois. Alliée à la peinture, elle débute par de simples dessins tracés sur les murs au moyen de raies colorées. Peu à peu ces raies s'enfoncent, les saillants s'arrondissent, le dessin prend du modelé et se transforme en bas-relief (2). Les figures du bas-relief elles-mêmes s'accusent de plus en plus, sortent peu à peu du mur et finissent par s'en détacher. De ce moment la statuaire est née, la sculpture atteint la plus haute expression de sa vie propre en répudiant le coloris, dont l'antique habitude continuait à couvrir ses œuvres. Affranchie du joug de l'industrie, de la tutelle de l'architecture et du concours de la peinture, elle s'en sépare définitivement et tend à les asservir à son tour. Son triomphe n'est plus qu'une question de temps.

Il semble, peut-être à tort, que l'Inde ait été le premier exemple d'une société organisée par suite de l'incarnation d'une conception religieuse dans les formes

(1) Voir le musée de Kensington, partie égyptienne.

sociales. Cette conception était panthéiste et l'idée de la divinité se présentait avec le vague et l'indétermination de la notion de l'infini dans l'espace, insaisissable et surnaturel. Les trois émanations de Brahm, l'infini, ne purent donner lieu qu'à des traductions symboliques, représentant des attributs abstraits, que la simplicité des formes naturelles ne pouvait pas exprimer. L'idéal de l'art devenait un monstre, et sa réalisation matérielle nous frappe aujourd'hui comme une aberration de l'esprit humain, ou nous stupéfie comme l'hallucination d'un songe. Des figures humaines à trois têtes, à bras multiples, à touffes de jambes entrelacées, paraissent à la fois horribles et grotesques, parce qu'il nous est impossible d'en comprendre le sens et de trouver dans notre esprit une forme adéquate à leur réalité. L'aspiration vers l'infini matériel devait d'ailleurs produire la tendance au grand et l'exagération des dimensions; aussi les idoles de l'époque sont remarquables par leur masse imposante et leurs gigantesques proportions.

L'exubérance vitale qui se développe dans la nature indoue, sous un climat ardent fécondé par des pluies périodiques, devait se réfléchir dans l'œuvre d'ornementation dont la sculpture contemporaine a couvert les édifices religieux. Rien n'égale la variété, la richesse, la profusion des formes du manteau sculptural que revêtent les temples. L'universalité de la vie se symbolise partout : les murs, les colonnes, les couronnements des édifices se composent d'être vivants et de leurs agglomérations. Ils racontent les incarnations successives de Wishnou, le Verbe, et célèbrent les victoires et les

vicissitudes des Aryas dans leurs luttes contre les bêtes féroces et les forces personnifiées de la nature, aussi bien que les combats de leur marche conquérante, depuis les fraîches vallées de la Haute-Asie jusqu'aux rivages étincelants des mers du sud.

L'art assyrien, quoique procédant d'un autre principe religieux, présente le même caractère de symbolisme monstrueux. Mais déjà il y a progrès dans la méthode. Au lieu de recourir à des conceptions contre nature, on assemble des formes naturelles dans des êtres imaginaires, contraires aux lois de l'anatomie, mais non impossibles au point de vue de la raison. Veut-on représenter un roi courageux, on termine son buste par le corps d'un lion. Le lion et le taureau représentent la lutte éternelle du feu et de l'eau, du bien et du mal; enfin les phénomènes astronomiques sont traduits par des figures vivantes dont le sens symbolique est aujourd'hui perdu pour nous.

Le peu qui nous reste de l'art persan indique un symbolisme analogue, quoique d'un goût plus épuré. Les génies protecteurs des hommes sont représentés avec des ailes; le temps sans fin a pour symbole le serpent qui se mord la queue ou un simple anneau. Mais la figure humaine est toujours respectée. Ses qualités sont indiquées par l'attitude ou par des attributs extérieurs, et des inscriptions complètent le sens imparfaitement rendu par les reliefs. L'absence de monuments religieux et la difficulté de symboliser le feu, l'eau et les autres puissances naturelles vénérées par les sectateurs de Zoroastre, ont dû naturellement mettre un frein à l'imagination de leurs artistes et les empêcher de dépasser le but.

L'influence de la religion sur l'art égyptien fut prépondérante, notamment sur la sculpture. A l'origine nous trouvons une première période, s'étendant jusqu'à la 6e dynastie (empire memphite), où l'art était vraiment libre, plein de vie et d'expression, et répondant à un état de civilisation déjà très-avancé (1). Les statues sont détachées des fonds du bas relief ; les bras et les jambes sont libres, le visage est expressif. Après la période confuse, dont l'histoire n'est pas retrouvée, et qui s'étend de la sixième à la onzième dynastie, nous rencontrons dans le moyen empire (Thébain) le caractère de l'art profondément modifié. A la vie a succédé le canon, la règle hiératique inflexible ; le mouvement a disparu, les bras et les jambes se collent au corps et ont perdu toute harmonie de proportions. On dirait qu'un dogme nouveau s'est introduit et a pétrifié l'art, ou bien que par suite d'un recul de la civilisation, le symbole a pris la place de l'idée, que la lettre a tué l'esprit. Ce nouvel art se perfectionne encore, mais seulement au point de vue des procédés mécaniques, et il s'élève sous ce rapport à un degré tel, que la statue colossale prend le fini de la pierre fine taillée. Malgré les découvertes de la science moderne, il serait difficile aujourd'hui d'atteindre les résultats obtenus par ces procédés antiques.

L'art égyptien est mort avec les Pharaons, et c'est en vain que sous les Ptolémées on a essayé d'une renaissance imitée du grec. Son caractère exclusivement sacerdotal et hiératique ne lui permit pas de

(1) Voir Louis Viardot : Merveilles de la sculpture.

survivre aux institutions et aux idées qui l'avaient inspiré pendant un si grand nombre de siècles.

En Égypte, comme en Assyrie, la sculpture adopta le symbolisme naturel, mais ce fut d'une manière opposée. Ce n'est plus le buste humain qui surmonte le corps de l'animal emblématique, mais une tête d'animal termine un corps humain, quand il s'agit de représenter les dieux, et le contraire n'arrive que lorsque la figure tout entière, comme le sphinx (1), représente une idée abstraite. C'est dans cette représentation symbolique des dieux qu'il faut chercher l'origine du culte des bêtes, qui répondait aux superstitions populaires, résultat nécessaire de l'oubli des dogmes primitifs, et du mystère dont ils furent entourés. L'attitude de repos sans fin qui caractérise la statuaire égyptienne, prescrite par des lois qu'il n'était pas permis d'enfreindre, traduit avec une saisissante vérité l'éternité de la durée, attribut de l'idéal religieux de la nation. La même conception s'exprime aussi par le choix des matériaux, qui sont les plus durs et les plus résistants que jamais nation ait mis en œuvre sous le ciseau.

La civilisation grecque a eu ses racines en Orient et en Égypte ; dans ces contrées aussi faut-il chercher les origines de son art. Si les traditions historiques ne nous en donnaient pas l'assurance positive, le colosse de Rhodes et les dimensions des premières représentations des Dieux, aussi bien que les procédés mis en œuvre, nous le prouveraient de reste. Mais l'esprit

(1) Le Sphinx symbolisait la puissance royale.

grec réagit contre les règles de l'art importé, et son action persévérante fit faire à la sculpture cette évolution merveilleuse, qui la transforma en art complétement indépendant, maître souverain des formes expressives. En Egypte, en Assyrie et dans l'Inde, la sculpture était tellement liée à l'architecture, à la céramique et à l'art de travailler les métaux, qu'elle paraît se confondre avec eux et en former une simple dépendance. Les temples indiens sont comme le produit d'une orfèvrerie gigantesque, et on ne sait trop si la construction tout entière a été motivée par la sculpture, ou si cet art n'a été appelé qu'à décorer le monument.

Chez les Grecs, comme chez tous les peuples, l'idole, à l'origine, n'était qu'un fétiche, un talisman. Une pièce de bois, à peine équarrie, qu'on dit tombée du ciel, représente dans les premiers temps les vertus de la Minerve de Linde et du Palladium de Troie. D'après Tertullien, la Pallas Attica avait l'aspect d'un pieu informe, et Pausanias raconte que l'Eros des Thespiens était une pierre brute tombée du ciel, une aérolithe. Mais bientôt l'art de travailler les métaux apporté par les Phéniciens, l'usage des matières dures appris en Egypte, ainsi que le goût général de la nation pour la sculpture décorative et ornemaniste, firent naître le besoin de donner aux attributs divins de moins informes représentants. L'ébène, l'ivoire et l'or servirent de matière première aux statues. Puis la conception de la forme se spiritualisant de plus en plus, fit adopter par Praxitèle le marbre blanc, seul digne, par sa pureté, de recevoir désormais l'empreinte de la pensée. Jusque

là (1) l'art grec procédait plus ou moins des données orientales et égyptiennes, où l'idéal insaisissable et indéterminé, confondait la beauté avec l'accumulation, la richesse et l'éclat. Désormais elle résidera dans l'expression des formes et des attitudes; l'idéal, devenant humain, deviendra accessible aux imaginations et le symbole disparaîtra devant la vérité.

L'action de l'esprit grec se fit sentir dès le commencement. Aussitôt importées, les statues exotiques se réveillèrent de leur sommeil égyptien et dépouillèrent leurs attributs monstrueux; avec Dédale déjà elles apprirent « à marcher, à voir et à parler comme les hommes. » C'est le héros grec qui devient le type idéal, c'est sur le héros que se modèlent les dieux. Ce n'est plus l'idée abstraite, ce ne sont plus les mythes théocratiques qui revêtent la forme des êtres finis, ce sont des entités vivantes qui servent de modèles et de types. L'infini se révèle dans la vie, et c'est la perfection de l'être vivant qui sert d'idéal. Dès lors on pouvait prévoir que sa reproduction deviendrait indépendante de l'art des constructions et l'asservirait à la fin, en lui imposant ses convenances.

Étudiant dans la vie la fonction qui répond à l'idée, les grecs s'aperçurent que la fonction est remplie d'une manière d'autant plus complète, que la forme de l'organe qui y préside, est plus parfaite. Ils s'élevèrent ainsi à la conception abstraite de la forme pure, indépendante de la quantité des matériaux et de leurs

(1) 50me Olympiade (576 av. J.-C.).

propriétés variables. Quand l'art égyptien veut représenter un Dieu fort, ce n'est pas à la forme des bras qu'il s'attache, cette forme est typique et commune à toutes ses images, mais il suspend à ce bras le symbole hiéroglyphique de la force vitale (1), et cache ainsi à la foule le sens vrai de l'œuvre, qui n'apparaît qu'aux initiés. Le Grec, au contraire, a remarqué que la force s'accuse par le développement des muscles qui saillent sous la peau et indiquent leur puissance active par la puissance de leurs dimensions. La forme ainsi traduisait la fonction vitale et la vie elle-même se traduisait par la forme.

Arrivé à son apogée, l'art grec s'est partagé entre deux écoles. L'une purement humaine se donnait pour mission d'exprimer les pensées, les sentiments et les passions des hommes, c'est-à-dire les phénomènes contingents de la vie, telle qu'elle se montre dans la nature. Le Laocoon et l'Esope lui appartiennent. L'autre était toute religieuse. Avec la finesse d'intuition artistique qui caractérise les Grecs, pour qui les dieux étaient les personnifications des puissances vivantes de la nature, elle chercha à exprimer non plus le phénomène accidentel, mais la faculté éternelle et surhumaine. C'est ainsi que l'angle facial du Jupiter olympien est exagéré, les formes de la Vénus sont la perfection même; mais l'expression des visages est celle du calme absolu, de la sereine majesté qui sied à des Dieux, que contemplent

(1) Voir à ce sujet la représentation symbolique du Ciel et de la Terre d'après les Égyptiens, extraite du papyrus hiéroglyphique de Teutamoun qui se trouve à la Bibliothèque nationale. Reproduite par M G. Charton dans « les Voyageurs anciens et modernes », au chapitre d'Hérodote.

les hommes. Ainsi, d'un côté la vie se manifestait par l'acte transitoire et passager, et s'affirmait, de l'autre, par ses facultés et ses lois; d'un côté, l'expression momentanée et active de la figure naturelle, de l'autre le calme grave et serein de l'éternelle puissance. L'idéal prit son point de départ des formes nues de l'athlète dorien (1), mais il distingua l'athlète agissant et humain, de l'athlète divin qui n'a pas quitté son repos. Dans ces conditions, l'art grec était vrai avant tout, et remplissait la condition nécessaire et souveraine de la beauté.

Enfant de la mystérieuse Égypte, la sculpture grecque fut adoptée et élevée par les deux races qui se partageaient la Grèce et qui en firent leur fille de prédilection. Le génie sévère et spiritualiste des Doriens s'infusa dans les conceptions de la molle Ionie, comme une belle âme dans un corps parfait. La sculpture affranchie de l'architecture et de l'industrie, acclamée par l'enthousiasme de toute une nation d'artistes, assujettit à son tour les autres arts et couvrit la Grèce de ses chefs-d'œuvre. C'est Phidias, le statuaire, qui dirigea les travaux de Callicrates et d'Ictinus, les architectes du Parthénon; les métaux furent fondus, moulés et ciselés pour habiller les statues, dont la forme naissante fut modelée dans l'argile.

Jamais la perfection de la sculpture grecque n'a été ni atteinte, ni dépassée; jamais la beauté n'a revêtu

(1) D'après Winkelmann, peu d'œuvres d'art grecques dépassent le cycle héroïque et théocratique; peu de figures sont postérieures à Homère, excepté les Héraclides. Ces figures, au moment de leur reproduction, étaient évidemment devenues idéales et poétiques, elles étaient autant de types, de symboles.

des formes plus parfaites. C'est que son idéal était déterminé et procédait de la nature vivante; c'est qu'en cherchant la perfection des formes, il proclamait la loi d'unité de l'existence. Il tendait à dégager des manifestations infinies de la nature, le type divin de la création même de l'homme, et obtenait par sa réalisation un reflet de la vérité éternelle.

Pendant cinq cents ans, l'idéal grec s'incarna dans le marbre et fournit plus tard à l'Empire romain ces chefs-d'œuvre innombrables, que ni la guerre, ni la barbarie n'ont pu entièrement détruire. Jetant un dernier éclat sous le règne d'Adrien, il périt dans cet effondrement colossal où disparut la société romaine. Un nouvel idéal venait de paraître, les dieux antiques furent chassés de leurs temples.

La raison humaine sembla anéantie par la catastrophe résultant de l'action combinée de l'invasion des Barbares et de l'extension du Christianisme. Les arts retournèrent à la barbarie. La sculpture se réduisit à des productions semblables aux essais incultes des peuples sauvages. Son unique rôle consistait à tracer des figures informes sur des pierres tumulaires, à dégrossir, sous prétexte de quelque saint, un bloc qui resta sans vie et sans expression, ou à produire des monstres chimériques qui, affublés du nom de diables, servaient de gargouilles aux toitures des églises.

Subalternisée de nouveau par l'architecture, la sculpture recommence à s'affirmer dans les ornements des chapitaux romans et gothiques, qui révèlent un progrès accompli par la chrétienté tout entière. L'uniformité symétrique du style a disparu, l'art subit l'influence

individuelle de l'artiste et le sentiment personnel s'affirme dans les productions grossières d'un ciseau dont la libre fantaisie guide la marche. L'art gothique fit renaître la statuaire. L'intérieur des monuments religieux se peupla d'images polychrômes, imprégnées de l'esprit du dogme régnant. Elles consistent avant tout dans la reproduction de la physionomie souffrante de l'Homme-Dieu, de l'image sévère de la Mère du Verbe et de celle des saints martyrs, avec leurs symboliques attributions. A l'extérieur des édifices, la sculpture se fit le compagnon plein de goût et d'élégante fantaisie de l'équerre du maçon. Traduisant l'idée religieuse par les chardons des colonnes, par la maigreur et la longueur des corps, d'où le nu était exclu, et qui semblent tendre vers le ciel aussi bien par leurs proportions que par l'expression ascétique des figures, elle interprète aussi la science et les idées de l'époque. Elle fit, des façades des cathédrales, de véritables encyclopédies symboliques des connaissances humaines, et inscrivit, à côté des textes sacrés, des pages d'ironie et de satire contre les dogmes imposés C'étaient autant de témoins de l'incrédulité de ces âges, qu'on nous représente comme des époques de foi et de dévotion.

Au quinzième siècle, la contradiction entre la foi et la raison vint se poser au Vatican même; l'incrédulité occupait le siége de Saint-Pierre. L'Église fut frappée par la réforme au dehors et par la papauté au dedans, et pour dernier désastre, le Christianisme perdit Constantinople. Mais les fléaux qui détruisirent la religion chrétienne, eurent pour résultat de relever l'humanité de son abaissement séculaire et d'affranchir l'art. L'é-

tude de l'antique régénéra le sentiment de la forme. Brunelleschi, Michel-Ange et Jean Goujon furent les initiateurs d'un nouvel art. Entourant les funérailles du christianisme d'une apothéose immortelle, ils ouvrirent des voies inconnues dans lesquelles l'expression spiritualiste devait se rencontrer et s'unir avec celle de la vie grecque, dans la pureté et la vérité des formes.

Le nouvel art n'a pas encore atteint son développement définitif. Devins à la manière des « vates » antiques, les artistes supérieurs ne peuvent que pressentir les évolutions sociales et dans leurs œuvres en indiquer les tendances, sans en formuler les doctrines. « Ils ne peuvent que ce que peut l'homme isolé, l'homme individuel; ils ne sauraient donner à la société ce qui lui manque, la conscience d'une foi qu'elle n'a pas; et pour que l'art devienne ce qu'il sera dans l'avenir, il faut que des croyances se fondent et se propagent; il faut que d'une conception plus étendue, plus nette de Dieu et de l'Univers, de l'humanité, de ses lois, de ses fonctions et de ses destinées, sortent des types nouveaux qu'il réalisera (1). »

(1) Lamennais. *Esquisse d'une Philosophie nouvelle.*

En émettant cette idée, le philosophe chrétien s'est trouvé beaucoup plus près de la vérité que M. A. Comte, quand il a proclamé que le culte de l'humanité serait la religion de l'avenir. L'humanité, dans son ensemble historique même, ne répond en aucune façon à la notion de l'absolu et de l'infini, qui constitue la donnée fondamentale de toutes les religions positives; son culte ne pourra jamais satisfaire le sentiment vraiment religieux, dont le caractère est de s'élever au delà des bornes finies de la nature humaine.

CHAPITRE 2.

LA PEINTURE.

Si le domaine de la sculpture est celui des formes pures, la peinture est la souveraine des couleurs. Mais d'une couleur à sa voisine on ne passe pas par une graduation insensible de teintes qui se fondent; elles se séparent l'une de l'autre, par des limites brusques, par quelque chose qui n'a plus qu'une seule dimension, une existence négative en quelque sorte, et qu'on appelle la *ligne*. L'ensemble des lignes constitue le *dessin* qui est la projection des limites des reliefs, la représentation plane des formes dans l'espace. Comme ces formes donnent l'expression à la matière, le dessin, qui est leur équivalent, donne à l'œuvre du peintre son sens particulier, en expose le motif et explique la pensée.

Mais le dessin ne produit que des contours, c'est un squelette dépouillé de ses chairs; pour être belle, il faut que l'œuvre soit vivante et vraie, il faut qu'elle prenne un corps. Aux ombres naturelles qui manquent,

faut suppléer par des ombres fictives; sur la surface ui sert de fond, il faut créer une profondeur artificielle, dans laquelle les objets prendront l'apparence e la réalité dans l'espace. De là, la perspective linéaire dont l'observation est indispensable pour parer 'œuvre des illusions de l'existence réelle.

Ce n'est pas tout. Le dessin, la perspective linéaire et les ombres ne reproduisent que les apparences des ormes sculpturales, qu'il faut habiller des apparences le la vie en les dotant de la couleur. Cette couleur est aperçue dans la réalité à travers un milieu diaphane, plus ou moins transparent, plus ou moins agité, plus ou moins chargé de vapeurs, et dont les tons changent avec l'état de l'atmosphère. Ils varient selon que c'est la lumière vive et blanche d'un soleil d'été qui les éclaire, ou la lueur blafarde d'un ciel d'orage, la pâle clarté de la lune, ou la flamme vacillante des torches ou des bougies. De plus, la couleur est modifiée par le reflet des couleurs voisines, par les teintes du ciel, du paysage, des murs des appartements. Il en résulte de nouvelles études que le peintre doit faire et qui sont celle de la perspective aérienne et celle des reflets des couleurs. La première lui apprend à tenir compte de l'épaisseur et de la nature du milieu dans lequel l'objet est représenté, à travers lequel il est vu; la seconde à modifier les teintes naturelles conformément au mélange résultant de la réflexion des rayons de lumière, colorés par les objets voisins (1). Cette

(1) La perspective linéaire n'est qu'une application de la géométrie; elle est enseignée partout et a donné lieu à des traités très-complets. Celle de



dernière est plus importante qu'on ne croit, et l'effet d'un tableau dépend souvent uniquement de la couleur, en apparence insignifiante, d'un objet accessoire.

Muni des armes que lui fournissent ces études, le peintre est en quelque sorte le maître de la création, où la nature morte, aussi bien que les aspects de la vie, sont soumis à son pinceau. L'espace n'a plus pour lui les limites qu'il impose à la sculpture; son œuvre, comme la pensée humaine, embrasse à la fois la terre et le ciel. Il raconte le paysage, les scènes familières de la vie humaine et ressuscite l'histoire, dont il illustre les héros; le monde de la peinture se compose de *faits*.

L'origine de cet art doit être cherchée dans la céramique. A l'époque primitive de ses débuts, l'industrie rudimentaire des peuples était incapable de fournir au peintre ni outils, ni couleurs; tout se bornait au dessin. On s'aperçut un jour que certaines terres cuites prenaient des nuances particulières et qu'en les superposant sur celles qui servaient de matière première à la poterie habituelle, on obtenait des dessins colorés, dont l'agrément rehaussait la forme des vases et l'embellissait. On obtint ainsi une peinture monochrôme telle que nous la retrouvons sur les vases étrusques.

A cette même époque semblent remonter aussi les

l'air peut s'obtenir par tâtonnement au moyen des gammes de couleurs de M. Chevreul, qu'on compare à la teinte d'un objet placé à des distances et dans des conditions atmosphériques déterminées. Quant à la perspective de réaction des couleurs, elle est obtenue par le sentiment, le goût et la mémoire du peintre, quoique, au fond, ce soit une question d'optique, qui rentre complétement dans le domaine de la science.

premières mosaïques. Les artistes antiques demandaient à la pierre les couleurs et les nuances que l'industrie ne savait pas encore produire artificiellement.

Les terres différentes, soumises au feu, produisaient des couleurs différentes, et en les pilant, on obtenait des matières propres à être appliquées sur les surfaces des constructions, dans un but de décoration indélébile. L'invention du verre et des émaux dut ainsi singulièrement perfectionner les procédés de la peinture et en élargir le domaine, en fournissant aux artistes les matériaux essentiels d'un coloris riche, vif et durable.

Il ne nous reste que des vestiges des productions de l'art antique. La tradition ne nous a transmis que l'écho de l'enthousiasme que les œuvres d'Appelle, de Parrhasius, de Zeuxis, et de tant d'autres inspirèrent au monde grec. Elle a oublié le nom même de leurs prédécesseurs de l'Égypte et de l'Orient. Les restes mutilés que nous exhumons des temples hindous, des tombeaux égyptiens et des ruines de Pompéï, et qui n'appartenaient nullement à des chefs-d'œuvre, montrent une grande pureté de la ligne et un exquis sentiment de la forme; un coloris brillant et hardi les distingue, joint à l'inexpérience totale des perspectives et de leurs harmonies. Les personnages sont bien groupés, le sens est bien rendu, l'expression est vraie; ce qui manque, c'est la partie scientifique de l'art, l'artifice déduit de l'observation, qui permet de revêtir la vérité de l'expression des apparences vraies de la vie.

L'empire romain n'eut que des artistes grecs. Quand l'Occident fut envahi par les Barbares, les traditions

et les procédés industriels de la peinture se conservèrent à Byzance. Mais le nouvel idéal religieux qu'apporta le christianisme, substituant aux types grecs des types spiritualistes dont l'expression n'était pas trouvée, frappa l'art dans l'essence même du beau, dans la vérité de l'expression, qui restait à inventer. Proscrite de la vie privée par des prescriptions religieuses et par des préoccupations d'ordre tout positif, la peinture retomba en barbarie comme la sculpture, et ne bégaya plus que des œuvres naïves et pourtant pleines d'afféterie, comme l'enfance des vieillards.

La création des types absorba l'art chrétien jusqu'au douzième siècle où la peinture se réveilla. Naïve encore dans ses formes romanes et grossière dans ses procédés, elle était pénétrée déjà de cet idéal spiritualiste, qui, placé au-dessus des sens, semblait devoir éternellement échapper à une expression sensible. Au treizième siècle, Cimabué, Giotto et Fra Angelico fondèrent l'école florentine. Elle ne fut que la continuation de celle de Byzance et nous y retrouvons, avec plus d'expression dans les figures, la même naïveté, la même raideur, la même absence de vie. Ce ne fut que deux siècles plus tard, et après que Van Eyk eût inventé la peinture à l'huile (1428), que l'art nouveau put s'affranchir des traditions. Substituant alors la nature au symbole et l'esprit à la lettre, il s'élança vers des destinées nouvelles

A cette époque, il semble que la beauté, morte depuis des siècles, revînt habiter le monde, par suite de cette résurrection subite de tous les arts, qu'on a nommée la Renaissance. Les formes antiques sortirent des tom-

beaux de l'oubli et furent l'objet d'une étude pleine d'ardeur et d'enthousiasme; les croyances furent discutées et la tradition mise en suspicion. Chose étonnante! le sentiment religieux, gagnant en largeur ce qu'il perdait en intensité, donna un nouveau sens aux symboles, et le Christ souffrant, qui meurt dans des douleurs humaines, fit place à l'Homme-Dieu, au Christ transfiguré! Sous l'impulsion de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël, des œuvres toutes nouvelles, et par les méthodes et par leur expression, devinrent la base et le point de départ d'un nouvel art, dont les vicissitudes et les splendeurs sont loin encore d'avoir atteint leur terme.

Sous le ciel bleu de l'Italie, parmi les restes et les traditions de la beauté antique, au milieu d'un peuple policé, des formes idéales vinrent exprimer la pensée nouvelle. Pleine de jeunesse et de sève, elle revêtit un coloris admirable, qu'aucun âge passé n'avait connu. Ce coloris était sobre, mesuré, pondéré pour ainsi dire, de telle sorte que la sensation qu'il faisait naître ne nuisit jamais à l'expression de la pensée. Descendu des hauteurs sublimes mais stériles de la foi, l'art était redevenu humain; il exprimait de nouveau la vie, au lieu des abstractions, et retrouvait la beauté dans les chemins de la terre, après l'avoir en vain cherchée sur la route du ciel.

C'est que le beau est une chose tout humaine, participant de l'éternel par l'idéal et de la terre par la forme; le souffle de la vie l'anime comme l'homme, et pour le réaliser, la terre prête avec amour ses matériaux les plus parfaits. La vérité de l'expression est

son but, comme le but de l'homme est le bien, cette vérité du progrès.

Des pensées d'amour infini, de miséricorde et de sacrifice revêtaient des formes vivantes, et des champs arides de la scholastique, descendaient dans le monde des phénomènes. Des êtres parfaits naissaient sous le pinceau, êtres que personne jamais n'avait vus et que les hommes aimaient d'enthousiasme et d'amour. Une ère nouvelle s'annonçait, éblouissante de grandeur. Avant l'écroulement définitif de l'édifice social et religieux du moyen-âge, les produits magiques de l'art semblaient être les germes précurseurs des moissons, qui naîtraient un jour sur les ruines prochaines.

Les deux facteurs dont l'union constitue la peinture, le dessin et la couleur, représentant respectivement le rôle de l'esprit et celui des sens, ont donné naissance à deux écoles distinctes, qu'on appela idéaliste et coloriste selon la prédominance de l'un ou de l'autre. La première, poursuivant surtout l'expression nette et pure de la pensée, fut fille de l'Italie et s'appliquait avant tout à la correction de la ligne, à la pureté du dessin. Pour elle la couleur n'était qu'un manteau charmant qui enveloppait les formes révélées par le trait, sans jamais les cacher; c'était le masque transparent de la nature placé sur les conceptions idéales de la pensée : l'amie, la compagne chérie de la forme, mais surtout son esclave. L'exagération de l'idéalisme cependant produisit souvent une certaine sécheresse de l'expression, une monotonie d'aspect, un manque de vie et de chaleur qui diminuent le charme et laissent l'impression d'une œuvre incomplète. Pour atteindre au

beau il faut de la vie la vérité tout entière. Remarquons toutefois que les œuvres enfantées sous la pure lumière des contrées méridionales, perdent à être vues sous le ciel gris du Nord ; un éclairage moins ardent diminue la vivacité des tons et semble voiler, comme d'un crêpe, le chatoiement brillant des couleurs. Leur harmonie native est détruite par l'exil, ce sont des fleurs délicates qui souffrent des atteintes de la bise.

Sous un climat moins heureux, au milieu de peuples plus jeunes et d'une exubérance de vitalité quelque peu barbare encore, l'art devait s'adresser plus au sentiment qu'à l'intelligence, et à la sensation plus qu'au sentiment. Il subordonna la forme à la couleur, la pureté de l'expression à sa vivacité. En cela il n'était que vrai : les peintres se peignaient eux-mêmes, leur époque et leur race. Le dessin, souvent incorrect, reproduisait un idéal plus puissant, mais aussi plus lourd et plus charnel ; idéal quelquefois sans noblesse, ni distinction (1), quoique toujours plein de chaleur et de vie par suite de la richesse du coloris, de l'emploi passionné des effets merveilleux du clair-obscur, et des oppositions hardies des lumières et des ombres. On alla jusqu'à copier les aspects les plus vulgaires de la vie sociale, en les idéalisant et en leur prêtant une telle apparence de vie, de sentiment et de vérité, qu'ils respirent encore aujourd'hui ce charme incompréhensible, qui nous ravit en quelque sorte malgré nous, dans les œuvres de Téniers. Rubens, Van Dyk et Rembrandt ont

(1) L'homme, tel que l'a conçu Rubens, semble une florissante brute, que ses instincts condamnent à l'engraissement du pâturage et aux mugissements du combat. H. Taine. De l'idéal dans l'art.



été les grands maîtres du coloris et de la lumière; à leur suite toute une cohorte d'admirables artistes ont réagi contre l'influence prédominante de la ligne, par la magie de leurs couleurs.

L'art flamand eut son retentissement en Espagne par suite des liens politiques qui unissaient les Pays-Bas à la couronne ibérique. Il y épousa, pour ainsi dire, l'art italien, et enfanta une école particulière, qui traduisit les inspirations étrangères, avec l'énergie et la verve d'une race qui venait de se reconquérir elle-même, et avec la rudesse de son génie propre.

L'école française circonscrite dans son essor par une cour bornée et une étiquette minutieuse, tira ses origines de Florence. Celle de Cologne fondée par Albert Dürer et procédant de la Hollande par Van Eyk, ne jeta qu'un éclat passager. Elle s'éteignit dans l'impuissance d'une nation qui n'avait pas encore dépassé le moyen-âge.

Ce n'est pas à dire pourtant que les deux aspirations opposées, dans l'art de la peinture, se soient partagé le monde d'après les races et les climats. Non, dans chaque pays les deux écoles ont eu leurs représentants, et de ce que nous avons dit ressort seulement l'influence de l'entourage sur les manières des plus grands maîtres. Cela confirme l'adage ancien, qu'en fait de méthodes d'art, comme en d'autres questions, la vérité d'en deçà des Alpes peut être erreur audelà.

Cette dualité a persisté jusqu'à nos jours et persistera toujours. L'art est le produit des hommes et produit pour eux; il porte l'empreinte de leurs préférences, de leur nature, de leur goût; et dans le monde entier

on peut toujours partager la population en deux classes : les hommes de pensée et les hommes de sentiment. Ceux-là sont bien rares qui joignent à de hautes facultés intellectuelles, le sentiment juste et profond de la vie et de la nature; en qui l'être animique a toutes ses facultés également pondérées, également parfaites; en qui chaque pensée enfin répond à un sentiment, chaque sentiment à une pensée. Cette pondération seule fait l'artiste de génie, sachant donner à l'expression toute sa vérité, en équilibrant dans une juste mesure la forme et la couleur ,la pensée et le sentiment, et transportant l'idéal dans la vie. De nos jours les représentants les plus marquants des deux tendances opposées ont été Ingres et Delacroix ; leurs facultés réunies auraient fait un peintre idéal, dans sa plus haute expression actuelle.

Depuis le commencement du dix-neuvième siècle, l'ignorance théorique du beau a produit deux autres tendances opposées; elles sont également erronées et leur triomphe ferait sortir l'art de ses véritables voies. La réaction religieuse qui a suivi la grande négation du dix-huitième siècle a faussé le sentiment et le goût, et dénaturé l'idéal, en l'exagérant. Il en est résulté une école, qui, sans répudier la nature et sa vérité, a tenté de se placer au-dessus d'elle : Elle a essayé de la perfectionner, de substituer à ses pures expressions, des formes plus conventionnelles que réelles, et a produit ainsi les œuvres quelque peu monstrueuses du *romantisme*. Champions du spiritualisme aux abois, les adeptes de cette école ont essayé de restaurer par l'art une doctrine déchue, et n'ont fait que contribuer

à sa chute, en prouvant une fois de plus son inanité.

La loi du rhythme est générale; toute action provoque une réaction en sens inverse, et l'imperfection de la nature humaine ou sa faiblesse, ne lui permet pas toujours de garder une juste mesure, qui serait la vérité. La protestation contre le romantisme a produit le *réalisme*. Son école, indignée des mensonges d'un faux idéal, est allée jusqu'à nier l'idéal lui-même et a tenté de ramener l'art à ses origines barbares, en l'assujettissant à la servile reproduction de la nature.

Aujourd'hui, la peinture en France est toujours la fille de l'école de Florence, élevée par les efforts de nos grands maîtres, au milieu des vicissitudes diverses qui ont tourmenté notre société. La persistance de l'école de Rome atteste que l'art officiel français n'a pas oublié que l'Italie a été sa mère, et que c'est aux élèves de Léonard de Vinci qu'il a dû ses premières illustrations. La décrépitude sociale, qui gangrenait le pays sous Louis XV, ayant amené une dégénérescence correspondante dans la conception de l'idéal, il n'a fallu rien moins que les grandes secousses de la Révolution, pour faire retourner l'art aux sources pures de l'antiquité. A ce moment la Société elle-même cherchait à se reconstruire sur les modèles républicains de la Grèce et de Rome.

Après une période de sécheresse classique, l'art français se décida à devenir purement humain. Il abandonna pour toujours la peinture sentimentale, mythologique et symbolique du dix-huitième siècle, pour se lancer dans l'histoire, le genre et le paysage. Il envisagea même la peinture religieuse sous un nouveau point de vue.

Il la confondit résolûment avec l'histoire, et illustra surtout les faits principaux des époques marquantes du développement de l'idée chrétienne.

Depuis quelque temps le public semble abandonner la peinture d'histoire, qui n'est plus encouragée que par l'État. Les amateurs se disputent le genre et le paysage. Ce dernier, dont la filiation remonte à Claude Lorrain, a pris de nos jours une importance telle, qu'il devient intéressant de rechercher la cause de cette évolution du goût.

L'abandon de la peinture dramatique de l'histoire est contemporain du déclin de la tragédie. La vie sociale devenue critique, se reflète dans la vie des familles. Le drame est autour de nous, dans la réalité intime des faits; les émotions viennent nous trouver tous les jours et nous épargnent la peine de les aller chercher sur les tréteaux. L'instinct du contraste et le besoin du repos nous poussent invinciblement à décorer nos murs de tableaux, qui procurent du calme à nos esprits et à nos cœurs. Emportés par la fièvre du travail, empêchés par nos devoirs de nous retremper au milieu de l'asile toujours ouvert de la nature, nous voulons avoir près de nous quelques pages idéalisées du grand livre de la création et les relire dans leur paisible et sereine majesté; nous voulons oublier un instant les luttes de la vie. L'âme blessée à chaque moment, a besoin de se replier sur elle-même, de sortir du cercle ardent de ses journalières préoccupations : elle aspire au calme, au repos, à l'espérance. Pour satisfaire ces aspirations et pour panser ces blessures, l'Art, le grand magicien, a dérobé la création, et son butin il nous l'apporte au foyer.

CHAPITRE 3.

L'ARCHITECTURE

Issu des besoins de l'homme et appelé constamment à les desservir, l'art des constructions présente un côté industriel, dans lequel, à l'origine, il était contenu tout entier. Aussi longtemps que ses œuvres n'eurent d'autre but que de protéger le sommeil de la famille contre les bêtes féroces et de l'abriter contre les intempéries des saisons, elles portaient exclusivement le cachet de l'utile, qui caractérise l'industrie. Quelques notions scientifiques étaient nécessaires pour les édifier, et ces notions, très-simples d'ailleurs, étaient déduites de l'expérience. La résistance des matériaux et leur stabilité en œuvre, la mesure des longueurs et les propriétés les plus élémentaires des surfaces, composaient tout le bagage scientifique des constructeurs, et suffisaient, pendant de longs siècles, pour résoudre les problèmes posés par les besoins. Il se créa ainsi, sous l'influence des ressources que présentait la contrée habitée, un certain nombre de formes typiques et pri-

mitives. De leur développement logique, de leur combinaison et de leur interprétation, dérivèrent les formes des monuments, comme le langage naquit des sons instinctifs, qu'émettait la voix humaine aux premiers âges. Ce n'est pas dans l'esprit des hommes, ni dans les faits de la vie privée, que l'architecture cherche ses motifs et ses raisons, elle les déduit d'une unité supérieure, de la Société et de ses besoins. Elle n'a donc pu naître, qu'après que les tribus primitives se fussent agglomérées en nations plus ou moins organisées. Quant à ses formes, comme elle ne put pas les chercher dans la nature, elle les a fait dériver de quelques types fondamentaux, véritables organes de l'art, qui résultèrent de la primitive application de la science à l'industrie.

Un besoin social n'est jamais simple, comme une pensée, un sentiment ou un fait; il embrasse des fonctions diverses, des services variés, concourant tous au même but, mais subordonnés les uns aux autres. Son expression architectonique doit répondre à la multiplicité des fonctions, et en conserver la hiérarchie. Pour rendre cette expression vraie et faciliter la compréhension du motif, l'architecte doit rechercher, avant tout, la convenance dans la disposition des diverses parties intégrantes de l'édifice, et leur subordination, mise en harmonie avec leur but. L'ordre et la simplicité seront donc les conditions premières de la conception du monument; la symétrie qui en résultera naturellement, facilitera à l'esprit l'intelligence de l'idée dominante et le classement des fonctions subalternes. Enfin les formes employées reproduiront quelques types

simples et familiers, qui permettront facilement de se rendre compte de la stabilité et de la durée.

Édifié dans ces conditions de vérité d'expression, le monument sera toujours beau; mais le sentiment qu'il éveillera en nous sera simple et sévère, répondant à l'idée philosophique du besoin desservi, et les masses monumentales ne parleront pas à nos sens de la vie sociale elle-même, dont cependant elles doivent desservir un besoin. Notre construction n'est donc pas encore complète : ne nous contentant pas d'une vérité trop simple, trop peu habillée, trop nue, nous dotons l'édifice d'une décoration expressive, qui impressionne l'esprit par le mouvement des lignes et des figures, et anime ses grandes formes d'une vie intime, qui leur manquerait sans son emploi. Partie presque nécessaire, mais non indispensable de l'art, la décoration doit toujours être subordonnée à la pensée principale, au but utile de l'édifice. C'est la liane qui rampe autour de l'arbre, qui cache ses plaies et sa rude écorce, lui prête le charme de ses gracieuses volutes, mais qui s'appuie sur ses branches et ne peut pas vivre sans lui.

L'architecture est donc un art complexe qui exprime moins la personnalité de l'individu, que l'âme collective, si je puis ainsi dire, de la nation. Ce ne sont plus les formes naturelles qu'elle idéalise pour les reproduire, son idéal répond à une donnée sociale et abstraite. Sans autres matériaux que quelques types primitifs, l'œuvre procède en entier de l'esprit humain et se réalise avec le concours indispensable des fonctions du vrai et de l'utile, de la science et de l'industrie. Entre les barrières résultant des données sévères qu'im-

pose le but utilitaire de la conception, la fantaisie a cependant le champ plus libre que dans la sculpture et la peinture. Elle sème à pleines mains la vie sur les façades et les plafonds, donne du mouvement à leurs lignes rigides et les couvre du vêtement le plus apte à faire valoir la pureté des formes et l'harmonie des proportions.

Au point de vue de sa dépendance, vis-à-vis de la science et de l'industrie, l'architecture, toujours à la recherche de moyens nouveaux et de procédés plus parfaits, représente exactement les progrès accomplis par la société qu'elle dessert. Usages, connaissances, mœurs et religions, sont fidèlement interprétés par les monuments, que les peuples laissent derrière eux et qui nous racontent leur histoire.

Les premières demeures des hommes furent les forêts ou les cavernes; le creux des arbres et les branches touffues leur servaient de refuge. Avec l'accroissement de la population on créa des abris artificiels, pour remédier à l'insuffisance de ceux que la nature avait fournis; avec le perfectionnement des outils les logements devinrent plus commodes. La main des hommes creusa des cavernes, ou les imita par la superposition de quelques blocs de pierre, dont nous retrouvons des exemplaires dans les dolmens celtiques. Des huttes de branchages, ou des toitures de feuillage, appuyées contre le tronc des arbres et garanties, sur les côtés, par des nattes grossières, furent les premières constructions de bois. Des milliers d'années plus tard, alors que de grandes agglomérations d'hommes et l'établissement des premières religions positives eurent organisé les premières

sociétés, les demeures des dieux furent élevées à l'imitation des demeures des hommes.

Certains temples souterrains de l'Égypte et de l'Inde semblent être les plus anciens monuments que les civilisations naissantes aient réalisés pour le service religieux (1). Le panthéisme matérialiste de l'Inde fonçait ses temples dans le sein même de sa divinité, et profitait de la terreur involontaire qu'inspire l'obscurité dans de vastes espaces clos, pour exalter le sentiment religieux et impressionner les âmes par le mystère. Les immenses grottes des environs d'Éléphanta, de Salsette et d'Ellora, dans la province de Bombay, toutes peuplées de fantômes de pierre, furent les demeures sacrées de la Trimourti indienne. De la terre, génératrice des êtres, l'idole sortait pour recevoir les sacrifices des hommes et y rentrait pour retrouver son histoire mythique, racontée par les décorations sans fin, des parois souterraines. A cette époque reculée où la société était gouvernée par une caste théocratique, l'art ne desservait que les besoins religieux : l'homme n'était rien, l'idole était tout. Aussi ne retrouve-t-on aucun autre monument répondant aux besoins sociaux de l'époque. Les ruines de villes immenses attestent un vaste épanouissement de vie sociale; mais de ces

(1) L'invasion aryenne aux Indes a eu le caractère d'une invasion de barbares; elle détruisit une civilisation très-antique et très-avancée, qui paraît avoir jeté ses rameaux jusqu'en Ethiopie et colonisé le sud-est de l'Afrique ainsi que Madagascar. Les restes des idoles jaïnas et les sculptures de leurs temples, dont on retrouve de nombreux spécimens dans le Guzarate, ont un caractère égyptien très-prononcé. Voir le Tour du Monde, nos 563, 564 et autres antérieurs.

ruines on ne peut plus déduire de notions, quelque peu exactes, de la civilisation contemporaine, parce que les constructions n'offraient pas assez de solidité pour résister à l'action du temps.

Plus tard le temple hindou conserve quelque chose de la lourdeur qui caractérise les constructions souterraines. Les supports des couvertures sont des piliers massifs, tout chargés de sculptures vivantes, où l'imagination erre à la recherche de l'unité. Le fouillis des figures, la grandeur des proportions, et l'absence d'ordre bien apparent dans le détail infini des formes, sont l'expression fidèle des idées religieuses de l'époque, du panthéisme matérialiste dans l'espace.

Toute différente est la forme de la pagode bouddhiste. Elle est plutôt un abri magnifique qu'un temple et semble dériver non de la caverne, mais de la toiture de feuillage et de la natte retroussée sur ses bords. Elle est le logement du prêtre, et entourée de nombreuses nappes d'eau pour servir aux ablutions. Souvent aujourd'hui elle renferme la statue gigantesque du prophète déifié, mais primitivement elle était une maison et non un temple, parce que le Bouddha, raison parfaite, éternelle et immatérielle, n'a que faire des demeures construites par les hommes. L'architecture chinoise tout entière semble dériver du même type primitif; on en retrouve le développement dans les constructions japonaises et l'origine dans les hangards de Java.

De l'art assyrien et de celui des Médo-perses, qui procédaient d'un même principe, il ne nous reste que peu de ruines capables d'en donner une idée. Les guerres et les révolutions se sont jointes au temps pour

en accomplir la complète destruction. D'ailleurs les briques, dont on se servait forcément dans les plaines étendues de l'Euphrate et du Tigre, ne possédaient pas la résistance ni la durée des pierres, qu'on employait dans les contrées montagneuses. Toutefois le palais souterrain de Nemrod, le temple de Bel à Babylone et les jardins suspendus de Sémiramis nous montrent l'architecture imitant la grotte : elle élevait, en terrasses, des montagnes artificielles, dont les flancs étaient évidés. La majesté imposante des antiques monuments de Khorsabad (1) est attestée par l'étendue des ruines; elles forment de véritables collines, et prouvent que leurs auteurs se préoccupaient plus de la grandeur et de la magnificence de leurs constructions, que de leur durée. Le symbolisme avait un rôle important dans cet art, et les sept enceintes d'Ecbatanes peintes de leurs sept couleurs, pouvaient aussi bien représenter l'arc-en-ciel qui entoure le firmament, que les sept planètes alors connues.

Du peu de monuments qui nous restent, on conclut que la forme théocratique n'était pas celle du gouvernement, et qu'un despotisme de fer, fils de la force divinisée, couronnait l'édifice social, qui cependant, ne manquait ni de grandeur, ni d'espace, pour un large développement des sciences. Fondé par la force il devait périr par elle, l'autorité, dès les premiers temps, y avait dégénéré en pouvoir.

L'art religieux en Égypte procède à la fois du type

(1) Il résulte des recherches de M. Botta que ce village est situé sur l'emplacement de l'ancienne Ninive.

caverne, par les temples souterrains et du type abri sous les arbres, par les monuments à colonnades. Des arbres d'égale hauteur, des palmiers avec leur feuillage, supportent une terrasse servant de couverture ; voilà la pensée première qui semble avoir guidé l'application du type nouveau que caractérise la colonne (1). Elle fut facilitée par l'excellence des matériaux fournis par les carrières d'Éléphantine, par les moyens de transport qu'offrait le Nil et les relations étendues du commerce égyptien : il mettait à la disposition des arts, les produits et les procédés de toutes les nations connues, transformés par les progrès de l'industrie locale et de la science indigène. Mais comme le feuillage du palmier était trop difficile à imiter, et qu'en architecture surtout, l'art s'est promptement affranchi de la reproduction servile des formes naturelles, on le remplaça par les feuilles gracieuses du symbolique lotus.

En Égypte, comme chez la plupart des nations antiques, le pouvoir fut disputé entre la caste des prêtres et celle des guerriers. Pendant des centaines d'années le pouvoir sacerdotal s'éclipsa, pour reparaître de nouveau et aboutir à un triomphe définitif. On admit dès lors dans la caste des prêtres, le roi élu dans celle des guerriers, à chaque changement de dynastie. Pour consolider leur pouvoir, les prêtres durent s'appuyer sur les masses populaires, dont ils protégèrent les droits et ménagèrent le bien-être. C'est ainsi qu'on créa des

(1) Les temples de Karnak et de Louqsor ressemblent à des forêts de colonnes, à des bois sacrés reproduits en pierres. Hérodote rapporte qu'à Saïs, dans la cour du lieu sacré, se trouvait une salle de pierre, ornée de colonnes en forme de palmiers avec d'autres ornements.

villes spacieuses et commodes dont Thèbes aux cent portes était la reine, et des œuvres d'utilité publique, comme le canal de Nechao, qui joignit le Nil à la Mer-Rouge et le lac Moëris, qui servait à régulariser les inondations. L'ascendant royal fut proclamé par de vastes palais, le labyrinthe, les obélisques et les sphinx, par le luxe des enceintes des villes et par celui des mausolées : des temples immenses et d'immenses nécropoles souterraines attestaient la puissance incontestée des prêtres. Pendant que tous ces monuments se partageaient entre les types de la caverne et de la colonne, un type singulier et tout à fait primitif s'établissait en dimensions gigantesques et aspirait à un avenir architectonique, qu'il ne lui a pas été donné d'atteindre.

Demeures dernières des rois morts, les pyramides par leur grandeur et leur masse semblent exprimer l'éternité de la durée et l'importance de leur destination. Celles de Memphis remontent à la quatrième dynastie (1) et semblent reproduire les formes de la tente, abri des peuples pasteurs, comme si ces derniers avaient dès l'origine et bien avant l'invasion des Hyksos, imposé des rois à l'Égypte. Quoiqu'il en soit, des différents types nouveaux introduits dans l'art des constructions, par l'antique civilisation qui s'est développée sur les bords du Nil, un seul a conquis l'avenir ; il a fait la gloire des monuments religieux de la Grèce et de Rome, et, se survivant à lui-même, forme encore aujourd'hui un

(1) Les trois principales ont été construites par Choeps, Chephren et Mycerinus de 2700 à 2600 avant J.-C. *Manuel complet d'Égyptologie*, par Max Uhleann, Leipsic, 1858.

organe indispensable des édifices, une de leurs principales beautés : c'est la colonne.

Les prêtres égyptiens avaient compris l'art surtout au point de vue de son incomparable action sur le sentiment religieux; ils le réglèrent en conséquence et lui imposèrent des lois qu'il n'était plus permis de transgresser. A partir de la douzième dynastie (1), le progrès ne se manifeste plus que dans les procédés d'exécution. M. Viardot (2) dit à ce sujet : « Platon pouvait dire dès son temps, que la sculpture et la peinture exercées en Égypte depuis tant de siècles n'avaient rien produit de meilleur à la fin qu'au commencement, et M. Denon en notre époque avait pleine raison de faire une réflexion semblable. » Un laps de temps, dit-il, avait pu amener chez les Égyptiens quelques perfectionnements dans l'art. Mais chaque temple est d'une telle égalité dans toutes ses parties, qu'ils semblent tous avoir été sculptés d'une même main : rien de mieux, rien de plus mal; point de négligence, point d'élan de la part d'un génie plus distingué. »

Les temples égyptiens manquent de la vie qui donne tant de charmes à la beauté. L'impression qu'ils produisent est saisissante, solennelle et grandiose comme leurs proportions, mais elle ne donne qu'un sentiment d'admiration profonde, mêlé de tristesse et d'effroi. L'affirmation constante de l'éternité de la durée jointe à l'immobilité, le sentiment de l'infini exhalé par des pierres gigantesques, produisent l'effet du sublime plutôt

(1) 2500 avant J.-C.
(2) Merveilles de la sculpture.

que celui du beau; l'enthousiasme et le transport en résultent, plutôt que l'émotion délicieuse que nous donnent les œuvres vivantes : la statue d'Isis est voilée, son éternelle beauté est soustraite aux regards des hommes, son existence seule peut être constatée.

La colonne transportée de l'Égypte sur les rivages de l'Hellespont, devint la base d'un nouvel art, qui devait s'élever jusqu'à la perfection même, et réaliser la beauté par l'harmonie des lignes et la grâce parfaite de la forme. La couverture du monument, obtenue en Égypte par un simple plafond, ne suffisait plus sous le climat plus rude de la Grèce : les maisons avaient des toits, les temples eurent des frontons. D'ailleurs le bois entrait dans les constructions, la science de la résistance des matériaux était plus avancée, le goût était devenu plus délicat. Il en résulta que les massives colonnes égyptiennes s'allongèrent peu à peu et prirent des formes d'autant plus élégantes, qu'elles étaient plus élancées et plus sveltes.

Une race vigoureuse, pleine de sève et de jeunesse, infusait sa propre vie aux importations de l'art et galvanisait les symboles métaphysiques de l'Orient, en les transformant en véritables êtres animés. La sculpture, maîtresse de la forme vivante, réagit sur l'architecture. En Orient et en Égypte, où le ciseau s'appliquait surtout à la décoration des monuments et à la reproduction symbolique des dieux, et où, guidé par des règles hiératiques, il cherchait à impressionner plutôt par la quantité que par la qualité des formes, à créer le grand, l'innombrable, plutôt que le beau, il resta constamment le subordonné de l'architecture. En Grèce, il

revendiqua son droit d'aînesse et l'affirma dans le Parthénon, que construisit un sculpteur aidé d'architectes. Ainsi naquit le monument le plus parfait dans son genre, qui soit sorti de la main des hommes; demeure idéale de la divinité vivante, telle que la comprenait la Grèce.

L'évolution de l'art grec présente trois époques distinctes, caractérisées par l'emploi des trois ordres de colonnes : dorique, ionique et corinthien. En même temps que le Parthénon atteignait la perfection de l'art dorique, dans sa splendide sévérité et dans la pureté exquise des formes déduites de la maison de bois, l'augmentation de la richesse sociale et du bien-être public produisirent un nouvel art, plus approprié aux convenances des populations et aux mœurs qui les régissaient. La colonne devint plus svelte et s'élançait d'une base élégante; le chapiteau dorique, simple mais rationnel au point de vue de la résistance des matériaux, devint plus riche et se para de molles volutes; les triglyphes enfin disparurent sur l'entablement, plus léger, et firent place au bas-relief. S'affranchissant de la vérité typique, dans la reproduction de la maison de bois, et oublieuse du sens symbolique des volutes, l'architecture reprend, dans l'art ionique, la place prépondérante qui lui revenait de droit, et cherche à atteindre dans des formes plus libres, créées par elle, la perfection idéale que la sculpture avait atteinte dans la reproduction des formes naturelles. L'Erechteion, un des modèles les plus accomplis de cet art, fut placé à côté du Parthénon, comme pour protester contre sa perfection même et proclamer, du haut de l'Acropole, que les

destinées de l'art des constructions n'étaient pas achevées.

La sévérite primitive des formes, leur expression trop utilitaire, se para ainsi des recherches de l'élégance; on aima encore la vérité, mais on la voulut parée. La prospérité publique augmentait toujours. La vie exubérante, due à l'abondance des biens, trouva une expression nouvelle, en cherchant la beauté dans la richesse. Les colonnes devinrent encore une fois plus légères, la stabilité fut sacrifiée à la grâce, le but à l'effet. Le riche feuillage du chapiteau corinthien et son élégante composition appelèrent des formes de plus en plus élancées, pour se trouver en harmonie avec l'idée principale : elles exigèrent une décoration si riche, qu'il devint difficile d'en garder la mesure. Le temple disparaissant devant la colonne, le sens du monument s'oblitéra, son but n'était plus que l'accessoire de la décoration. La vérité, cachée d'abord par l'ornementation, finit par disparaître complétement et, en se retirant, laissa la décadence.

Les arts, comme tout ce qui a vie, passent ainsi par trois époques : au début la jeunesse qui étudie et aspire à la vérité; puis l'âge mûr qui veut réaliser et jouir; la vieillesse, enfin, réduite à la jouissance, qui précède la décrépitude.

En dehors des œuvres religieuses, les Grecs ne nous ont légué que peu de monuments. L'heureuse situation des états helléniques, aux côtes découpées par la mer, et la fertilité générale d'un sol montagneux, les dispensèrent de recourir aux canaux. La forme républicaine et les institutions démocratiques empêchèrent l'édification de ces palais somptueux, qui témoignent

du pouvoir d'un seul ou d'une aristocratie puissante. Les monuments civils se réduisirent aux propylées, aux gymnases et bains, aux portiques des agoras ou places publiques, enfin aux théâtres, stades et hippodromes qui n'étaient pas couverts. Par contre, les temples ont surgi de tous les côtés et servaient, en même temps, de musées et de trésors publics.

Des trois phases de l'art grec, la première est la plus importante et, en même temps, celle d'où les autres sont sorties, comme des rejetons superbes d'une souche commune. L'art dorique était subordonné à la sculpture, et le temple était construit d'après les convenances de l'image du Dieu. Cela était logique : la demeure était faite pour l'habitant. La statue devait être aperçue du dehors et présenter l'aspect le plus favorable à l'effet qu'elle était destinée à produire sur les foules ; le temple n'était qu'un encadrement harmonieux, une châsse merveilleuse destinée à faire valoir le Dieu. Quoique exigu dans ses dimensions, l'édifice visait cependant à la grandeur et en recherchait au moins l'apparence. Les artistes doriens paraissent avoir connu les règles de la perspective linéaire et l'ont appliquée au Parthénon, en plan aussi bien qu'en élévation. Si bien que, placé au haut de l'Acropole et vu d'en bas, il donne l'impression d'un monument plus grand qu'il n'est réellement, et emprunte à la peinture un de ses artifices habituels pour provoquer l'illusion. Cette disposition ne se retrouve pas dans les œuvres postérieures, soit qu'elle ait été un secret trop bien gardé, soit que la disposition des emplacements ait été moins favorable à son emploi, soit enfin, que le profond sentiment de la vérité artis-

tique, qui caractérise la race grecque, se soit opposé à sa propagation.

Des monuments grecs, nous concluons à un peuple qui vivait en plein air, démocratique et sociable à l'excès, faisant ses affaires sur l'agora, la place publique, et recourant, pour ses fêtes religieuses et nationales, aux bois sacrés et aux emplacements naturels favorables aux assemblées. Le climat n'exigeait pas d'espaces couverts, et ceux qu'on aurait pu couvrir auraient toujours été insuffisants pour répondre aux besoins publics. Voyant les dieux dans la nature, vivant ainsi familièrement avec eux, les Grecs étaient exempts de la terreur mystérieure qu'inspiraient les puissances inconnues des dieux de l'Orient et de l'Égypte. Rien d'ailleurs ne tendait à élever l'âme au-dessus de l'idéal humain, le héros. Aussi, dans l'architecture grecque, les lignes horizontales dominent, rien ne s'y trouve qui monte vers le ciel. Le sentiment exquis des proportions, qui sont tellement vraies que le moindre changement en trouble l'harmonie, a peut-être pour base la résistance même des matériaux et les conditions de stabilité de leur mise en œuvre, déduites de la maison de bois. En ce cas elles répondraient à des calculs numériques très-compliqués. Toujours est-il que jamais problème n'a été résolu avec autant de sûreté et de magnificence; jamais religion n'a fait parler les pierres, comme celle qui accordait une vie consciente même à des objets inanimés; jamais chant d'allégresse n'exprima, comme l'art grec en général, le bonheur de vivre et la tendance vers la perfection humaine.

Importé à Rome en même temps que la religion des

Grecs, cet art se modifia et perdit, dès l'origine, sa pureté native. Comme les Romains n'avaient pas de religion autochtone, ils laissèrent ses formes caractéristiques à la religion importée, tout en les dégradant, au fur et à mesure que l'idéal se dégradait lui-même. L'utile était le but poursuivi par le peuple roi, et, pour y atteindre, il employait la force. Aussi que de puissance, que de grandeur dans les manifestations monumentales de sa vie civile!

Le Romain abandonna les formes grecques à l'usage exclusif de la religion. Elles ne pouvaient d'ailleurs pas convenir pour couvrir de grands espaces, dans une contrée surtout en proie à des convulsions souterraines et agitée par de fréquents tremblements de terre. Il était difficile de trouver des pierres dont les dimensions pouvaient convenir aux plates-bandes, et ces dernières ne présentaient pas une élasticité suffisante pour résister aux mouvements du sol. Un nouvel organe était nécessaire : ce fut la voûte.

L'invention de la voûte en Italie se perd dans la nuit des temps. L'Orient semble ne pas l'avoir connue, ni la Grèce, à moins qu'on n'appelle voûtes des couvertures formées par des assises de pierres horizontales, qui se surplombent mutuellement et sont maintenues par des charges placées sur les parties encastrées. Encore de ce dernier système ne nous reste-t-il que très-peu de modèles, dont les principaux sont la voûte du canal de Nemrod et celle du Trésor d'Atrée. Les Égyptiens qui connaissaient les voûtes en plein cintre aussi bien que les voûtes ogivales et elliptiques, en ont

fait très-peu d'usage. Quoiqu'il en soit, les Étrusques ont été les premiers à faire des voûtes à claveaux un emploi habituel, et les Romains leur en ont emprunté la pratique, à tel point, qu'elle forme en quelque sorte le fond caractéristique de leur art, lui imprime son cachet d'originalité et d'indépendance, et le distingue nettement de tous les autres.

Grands conquérants et grands administrateurs, les Romains employèrent la voûte à des constructions d'utilité publique, qui, tout en assurant les conquêtes, leur créaient des droits à la reconnaissance des peuples soumis. Des ponts, des aqueducs, des portiques, des palais de justice, des ports de mer furent établis en même temps que des théâtres, des cirques et des naumachies; des arcs de triomphe célébraient partout la gloire des maîtres de l'univers méditerranéen. Tous ces édifices ont un caractère de solidité qui n'a jamais été surpassé, et possèdent une certaine correction de formes, aussi éloignée des lourdes constructions de l'Orient, que des légères colonnades de l'art grec. Les Romains employèrent à peu près exclusivement le cercle comme ligne directrice de leurs surfaces voûtées, et y appliquèrent une décoration, imitée des plafonds des temples helléniques. Comme ornement de la place publique, l'obélisque égyptien fut remplacé par la colonne et ses hiéroglyphes par des bas-reliefs; des rostres en paraient souvent la base et des statues en surmontaient le sommet. Appliqué principalement à répondre aux besoins sociaux d'un empire immense, l'art romain, dans ses créations, aussi nombreuses que

variées, sut se maintenir à la hauteur de sa mission; ses œuvres sont admirables, mais on sent partout que l'utilité et la solidité ont remplacé l'idéal religieux.

L'architecture romaine, comme l'art grec, parcourt trois phases distinctes. « Elle est simple et vraie sous la république, élégante dans les premiers temps de l'empire, riche par-dessus tout au bout de quelques générations, puis arrive la décadence de l'empire et de l'art (1). »

Les monuments romains caractérisent un peuple qui a plus de goût pour les plaisirs du luxe et de la domination, que pour les jouissances plus raffinées que procurent les beaux arts; un peuple vigoureux, exerçant constamment ses forces et constamment en acquérant de nouvelles, habitué à lutter et à vaincre, à surmonter les obstacles plutôt qu'à les tourner. L'initiative et la persévérance remplacent l'invention; on s'approprie le génie des autres et on le fait sien par des modifications qui ne sont pas toujours heureuses. On aime les arts, mais les artistes manquent, faute d'idéal; qu'importe, les peuples soumis paieront tribut aussi bien par leurs productions artistiques et leurs artistes, que par leur or. Et puis on n'a pas le goût très-délicat, et les émotions sanglantes du cirque restent, de toutes, les plus recherchées. Enfin les portes du temple de Janus sont bien rarement fermées, le citoyen se doit avant tout au noble métier des armes, et à l'agriculture, qui fait vivre la cité.

Dans l'art romain tout est clair et net, la décora-

(1) L. Reynaud, *Traité d'architecture.*

tion est sobre, elle exclut le symbole et tout ce qui rappelle le mysticisme oriental : c'est de la raison pétrifiée. Ses œuvres, dans leur utilité pratique, servent encore de modèles aujourd'hui, modèles qui ne sont pas toujours atteints.

Des croyances religieuses sont indispensables à l'homme. Lorsque le besoin qui le pousse à chercher Dieu, n'est pas satisfait par des doctrines qui sont à la hauteur de la civilisation de l'époque et du degré d'avancement des sciences et des arts, la superstition vient s'installer à la place de la religion, et, se répandant comme une mauvaise herbe, sème partout des pratiques ou hideuses ou grotesques, et infiltre dans toutes les couches de la société, le poison de ses erreurs. Ainsi fut-il à Rome. Le peuple romain, dépourvu d'une religion issue d'idées philosophiques, uniquement adonné au culte de la force dans ses institutions civiles, était à la fois le peuple le plus puissant et le plus superstitieux de la terre. Cependant le contact des civilisations grecque et égyptienne, l'extension de la philosophie platonicienne à Rome, en éclairant les classes supérieures, faisait sentir de plus en plus le vide religieux et le besoin d'une rénovation : la place était nette, le christianisme se chargea de la prendre.

Toute religion nouvelle tend à renouveler les formes sociales, et ses premiers adeptes deviennent d'autant plus ardents qu'ils trouvent dans les vieilles institutions et dans les croyances antérieures, plus de résistance à l'expansion des doctrines nouvelles. Et comme l'homme est ainsi fait, qu'il s'attache aux symboles, quand même leurs sens est devenu douteux, les premiers chrétiens

s'acharnèrent à détruire tous les monuments où s'attachait la foi antique. Les dieux ayant quitté leurs demeures, les temples furent renversés. C'est le christianisme qui a détruit les monuments religieux de l'art antique, et cette destruction, toute regrettable qu'elle soit au point de vue esthétique, était peut-être nécessaire, pour permettre à l'humanité d'accomplir sa dernière phase dans la recherche de l'absolu.

L'idéal métaphysique de la nouvelle religion n'était rien moins que favorable à la naissance d'un nouvel art. Les besoins cependant et la nécessité, ouvrirent la voie nouvelle où l'architecture religieuse devait prendre son essor. Dès le commencement il fallait de grands espaces clos et couverts, pour les réunions du culte, les lectures en commun, les sermons des évêques. On appropria les basiliques, qui servaient de prétoires à la justice, et elles devinrent les lieux de réunion habituels. Dans la grande salle on transporta la chaire de l'évêque, la « cathédra »; l'autel fut placé sous l'arc du milieu qu'on appela « arc triomphal », et par sa position même détermina celle du chœur. Cette transformation des basiliques en temples se fit probablement au quatrième siècle, lorsque le christianisme, maître enfin des destinées sociales, put sortir des catacombes et se montrer au grand jour.

Les dispositions intérieures des basiliques répondaient si bien aux convenances du nouveau culte, que pendant plusieurs siècles on les maintint, sans rien y changer. C'est ainsi que la basilique de Sainte-Sophie à Byzance fut reconstruite par Justinien, exactement d'après le modèle ancien.

Pendant six siècles, le christianisme ne sut qu'user des reliques de l'art romain et ne trouva pas de formes répondant à ses aspirations. La croyance à la fin prochaine du monde, qui devait arriver l'an mil, avait stérilisé la société. Elle ne voulait pas produire de nouvelles œuvres, destinées à sitôt périr, et ne songea qu'à se livrer à des pratiques propres à assurer son salut. Mais les augures chrétiens s'étaient trompés, et leur erreur manifeste fut le premier choc qui ébranla la foi naïve d'une société retombée en barbarie.

Toutes les grandes commotions de l'esprit humain assailli dans ses croyances, ont leur retentissement dans l'art, qui s'en trouve fécondé : c'est en déchirant le sein de la terre qu'on la rend fertile aux semences du printemps !

Les croisades d'un côté et l'invasion sarrazine de l'autre, avaient apporté une forme nouvelle de la voûte. L'ogive s'introduisit à Byzance dans l'art chrétien et devint la base d'une architecture exotique, tant religieuse que civile, dont les Arabes répandaient sur leurs conquêtes les produits merveilleux. L'Italie résista à la forme byzantine; mais l'esprit de rivalité une fois mis en jeu, elle révéla son génie propre par une transformation de l'art romain. Elle imagina ainsi cette admirable architecture romane, dont les églises, aux formes sévères comme le dogme, mystiques et solennelles comme le silence du cloître, tristes comme les misères du temps, mais d'une convenance parfaite, se chargèrent d'immortaliser la chrétienté du onzième et du douzième siècles.

La colonne grecque rendue naïve et souvent couplée,

surmontée de l'arc romain exhaussé et surplombant le chapiteau, telle est la disposition caractéristique de cet art. Une grande simplicité dans les parties inférieures de l'édifice, et, vers le sommet des clochers, quelques fleurs épanouies, indiquent une espérance au delà de cette terre. Rudimentaire et presque barbare à son origine, l'architecture romane, devenue maîtresse d'elle-même, a produit des types accomplis.

L'art roman dont le berceau se trouva dans la solitude des monastères, ne fut que la matrice féconde d'où devait sortir un art nouveau, dont les magnificences couronneraient le christianisme de cette auréole de beauté sublime, que réalisèrent les cathédrales gothiques.

Une révolution s'accomplissait à cette époque. Cet esclave millénaire de la société chrétienne, le serf, qui n'avait même pas, comme l'esclave romain, la famille et le patronage pour s'abriter, l'homme de la glèbe, taillable et corvéable à merci, commençait à secouer son joug. Les croisades avaient éloigné les seigneurs barbares et les avaient endettés vis-à-vis du clergé, qui seul avait conservé quelques traditions des travaux antérieurs de l'humanité et de la science autrefois acquise. Le pouvoir sacerdotal fit échec à la féodalité de la conquête et tendit à s'y substituer. Profitant de cette lutte, s'alliant tantôt aux uns et tantôt aux autres, les communes arborèrent le drapeau de l'indépendance. Sous l'égide des libertés municipales, l'art sortit des sacristies et célébra son affranchissement par des hymnes de pierre, dont les accords s'élancèrent vers le ciel en flèches inimitables.

A ce moment, les formes de la basilique ne pou-

vaient plus répondre aux sentiments religieux des foules chrétiennes (1); les pleins-cintres romans étaient insuffisants pour couvrir les vastes espaces où la prière et les splendeurs du culte rassemblaient les croyants. Il fallait, pour abriter l'immensité des nefs, des arcs plus légers et qui tendissent moins à renverser leurs supports : l'ogive, qui répondait aux besoins, fut chargée de les satisfaire.

Les colonnes se modifient de nouveau. Destinées à supporter les retombées de voûtes immenses, elles ne sont plus ni isolées, ni couplées. C'est par gerbes qu'elles s'échappent du sol et gagnent l'espace comme des plantes vigoureuses. A l'inverse de l'art grec, où les bases naissent et se perfectionnent avec le progrès, les bases des colonnes gothiques s'écrasent, de plus en plus, sous des charges formidables, et finissent par disparaître entièrement. La voûte, d'abord en feuille de trèfle, où l'ouverture égalait la flèche, imite le développement progressif de la colonne grecque; elle devient de plus en plus svelte, légère et gracieuse. Elle fuit la terre et force le regard à s'élever vers la demeure supposée de l'être suprême. Si l'expression romane semble encore déplorer la chute de l'homme et regretter la perte d'un paradis, la pensée gothique dédaigne la terre et célèbre la conquête du ciel par le Rédempteur.

La décoration primitive, dérivée de la feuille de chardon, symbole de la pénitence, devient de plus en plus

(1) Jusque là les églises, sauf les cathédrales qui étaient peu nombreuses, étaient construites à l'usage du couvent et du seigneur. Le serf y était admis, mais c'était pure condescendance et non de droit public.

riche. Une nuée de statues se suspend sur les porches et se répand sur les façades; l'allégorie et le symbole mystique y fleurissent, et composent une encyclopédie complète des connaissances et des croyances humaines. Dans ce concert harmonieux le doute vient jeter de temps en temps sa note discordante, et raconte aux initiés, que la foi qui anime le travailleur n'est déjà plus celle des maîtres qui le dirigent; que la raison longtemps opprimée revendique ses droits, et que des doctrines, secrètes encore, sont assez répandues et ont assez d'influence, pour semer leurs symboles au milieu des figures des saints et de leurs attributs.

En effet, dès le huitième siècle, la science indispensable aux maîtres-ès-œuvres qui dirigeaient les constructions, avait développé leur intelligence suffisamment, pour reconnaître l'impuissance de la religion chrétienne à réaliser cet idéal social, que chaque homme porte au fond de son cœur. Sans doute la religion enseignait la fraternité et l'égalité des hommes, mais cet enseignement restait lettre morte : l'égalité n'existait que devant la justice divine et a de tout temps existé devant la mort; la fraternité n'était qu'un mot. Les seigneurs cléricaux savaient fort bien défendre leurs priviléges et invoquaient la force séculière pour le maintien du servage. Au onzième siècle, l'association des francs-maçons était devenue assez puissante pour qu'en Angleterre elle eût pour chef le prince Édwin, frère du roi Athelstan, et qu'au treizième siècle elle fût chargée de la construction de la cathédrale de Strasbourg, en la personne d'Erwin de Steinbach, un de ses maîtres.

La doctrine maçonnique répudie le miracle et voit en

Dieu le grand législateur, l'ordonnateur suprême de l'Univers ; elle proclame la fraternité des hommes et leur égalité, en même temps que l'ordre dans la société et la hiérarchie des fonctions ; enfin elle fait appel à la liberté, c'est-à-dire à l'absence de contrainte, pour réaliser son idéal. Le succès de ces doctrines devait être certain, surtout dans les classes intelligentes de la société ; aussi, au commencement du quatorzième siècle, tous les lords anglais étaients francs-maçons.

L'architecture gothique, issue de la science d'une corporation qui ne partageait plus les convictions officielles ; née au milieu des centres populeux qui réagissaient contre l'ancien ordre social ; servie par des travailleurs en voie de s'affranchir du joug de la féodalité, marque l'origine d'une révolution sociale. Elle est l'expression harmonieuse du sentiment de l'indépendance reconquise, de l'aspiration clairement marquée de relever l'humanité de son abaissement séculaire, de réaliser dans l'ordre social les promesses du Christ, et de jeter en quelque sorte un pont qui réunirait le ciel et la terre, désormais reconciliés. Elle proclame la victoire définitive des idées et des doctrines chrétiennes, interprétées par la philosophie des besoins. L'art roman exprime ces idées au point de vue des institutions de l'Église, c'est l'art hiératique par excellence ; l'art gothique au contraire incarne ces doctrines dans la forme poétique et grandiose de la conception laïque. Le premier est sorti des couvents et avait des clercs pour maîtres, le second est né du sein même du peuple, et dans ses veines circulait la sève puissante et toujours jeune de la population civile et active.

La plupart des œuvres gothiques racontent le développement complet de cet art et portent l'empreinte des différentes phases qu'il a parcourues. Trop grandioses pour être achevées en peu de temps, surtout eu égard aux moyens dont on disposait alors, elles furent fondées à la fin de l'époque romane et s'achevèrent, quand elles furent achevées, au moment où le progrès logique des formes ogivales eut atteint son dernier terme.

L'art gothique n'eut pas de décadence. Prophète des nouvelles destinées de l'humanité, cherchant l'unité en tendant vers le ciel, il disparut au milieu du grand épanouissement de l'esprit humain qui se fit à l'époque de la *Renaissance*.

Sans doute le gothique avait annoncé qu'un grand mouvement se préparait dans le monde; mais il avait cru qu'après dix siècles de barbarie, d'efforts inouïs, mais stériles, qu'après des luttes gigantesques et des désespoirs sans nom, l'humanité finirait par trouver le bien et conclurait une suprême alliance avec les puissances des cieux. Il n'en fut rien. Des hauteurs sereines de la foi, elle retomba sur la terre; de l'idéal divin qu'elle avait invoqué en vain, elle se replia sur elle-même, vers son passé; du spiritualisme vers la nature réelle, de l'hypothèse vers la vérité des faits. La nouvelle évolution eut des destinées spéciales. Elle ne se produisit pas par de lentes gradations, par une transformation logique et régulière, comme se développent les sociétés dans leurs formes constitutives; elle fut une révélation soudaine, un embrasement général des esprits, une incarnation immédiate de l'idéal nouveau dans la splendeur même de sa perfection.

La découverte de l'Amérique, l'invention de l'imprimerie, le déclin de la féodalité succombant sous les coups de la monarchie, le réveil des consciences à l'appel de Savonarole et de Luther, avaient profondément remué les esprits en Occident : le champ était préparé pour recevoir les semences dernières de la civilisation grecque, que l'ouragan des conquêtes poussait sur les terres latines. En même temps que la sculpture et la peinture retrouvèrent la forme et les horizons antiques, en architecture, Bramante et Michel-Ange retournèrent à la forme primitive de la basilique, et la parèrent de toutes les richesses, sorties des mines qu'avaient ouvertes les arts gothique et grec. Paladio et Vignole retrouvèrent dans Vitruve les règles de la beauté, et, du retour aux lois conçues par le génie de l'Hellade, de leur application à des besoins nouveaux, naquit un art d'une convenance admirable, humain dans ses expressions, parfait dans ses formes.

Pendant que l'Allemagne persistait dans les traditions gothiques et que l'Espagne les avilit, l'Italie et la France marchaient aux clartés du soleil nouveau et se couvrirent de chefs-d'œuvres. Les palais et les châteaux du siècle de François I[er] resteront des modèles achevés des formes non religieuses de la Renaissance, le Louvre, œuvre de Philibert Delorme, est aussi parfait dans son genre que le Colysée, le Parthénon et le temple de Karnak.

Le marbre, banni des édifices gothiques, reprit le rang souverain que ses qualités lui assignent parmi les matériaux utilisés par la construction ; la colonne grecque retrouva son galbe, et les voûtes romaines, ainsi que

les dômes des basiliques, redevinrent les formes usuelles de l'architecture. Les grandes lignes des monuments s'établirent également entre les verticales, qui aspirent au ciel, et les horizontales, qui retiennent à terre; l'union se fit par un compromis et la beauté sortit de la vérité de la solution.

La Renaissance introduisit dans les dispositions principales des monuments, une liberté que l'antiquité n'a pas connue. Les monuments grecs aussi bien que les cathédrales gothiques étaient les produits de certaines corporations, l'expression de certaines doctrines consacrées, dont les types généraux étaient invariables et d'autant plus parfaits qu'ils étaient l'œuvre collective de la corporation. Avec la Renaissance, la fantaisie, que le roman et le gothique ne toléraient que dans la décoration, reprit ses droits; chaque maître put imprimer à son œuvre le cachet de son individualité. Toutefois les œuvres d'art qui suivirent la Renaissance, obéirent à la même loi d'évolution, que nous avons signalée chez leurs prédécesseurs. Austères sous Henri IV et Louis XIII, élégantes sous Louis XIV, riches sous Louis XV (1), la décadence est arrivée sous le premier empire. La Renaissance n'a pas d'ailleurs introduit de forme nouvelle; son essence, sa raison d'être ont été la liberté, l'affranchissement de toutes les formes, le droit égal pour toutes de concourir au beau.

L'époque moderne avec son gigantesque développement industriel a amené des besoins nouveaux. Les gares des chemins de fer, les halles des marchés, les bibliothèques

(1) Léonce Reynaud. *Traité d'architecture*.

publiques, exigent la couverture de vastes espaces, où les nécessités sociales rassemblent les foules et où doivent circuler l'air et la lumière à profusion. Aucun des types primitifs employés jusqu'à ce jour, ne peut satisfaire à ces exigences de la civilisation progressive, et les matériaux usuels, la pierre et le bois, n'ont pas les qualités voulues pour se prêter à une solution rationnelle du problème. Mais en même temps que naissent les besoins, l'humanité produit les moyens de les satisfaire et invente de nouvelles formes : sœurs aînées de l'art, la science et l'industrie lui tendent constamment la main. L'emploi de la fonte et du fer a permis de franchir de grands espaces, en les couvrant d'une manière aussi solide que légère. Les combles en fer et les ponts métalliques ont résolu le problème scientifique et industriel; à l'art maintenant à trouver les formes harmonieuses où s'encadreront les types nouveaux. La gare du chemin de fer du Nord, les halles centrales, la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, et tant d'autres monuments de l'époque, témoignent des tendances nouvelles : la splendeur de ces essais promet un avenir plein de magnificences. Nous vivons dans une époque critique, dans la douloureuse phase des enfantements sociaux. Dans de pareils moments l'art a toujours devancé son siècle et éclairé les voies; jamais sa tâche n'aura été ni plus grande qu'aujourd'hui, ni plus sainte! L'heure des rédemptions définitives a sonné; l'esprit humain, agrandi par la grandeur des œuvres qui restent à accomplir, ne faillira pas à sa destinée : la période d'enfance de l'humanité est close, à bientôt le printemps et la jeunesse.

CHAPITRE 4.

LA DANSE.

Lorsque le cœur de l'enfant déborde de joie et qu'il semble trop étroit pour contenir ses allégresses, les élans de son âme se traduisent par les mouvements de son corps; l'unité de son petit être se manifeste et reproduit la vivacité des impressions par la vivacité des gestes. Il saute, il gambade, il chante, il gesticule. Tout cela est désordonné ou se rhythme sur des battements de mains, et pourtant fait un plaisir extrême, parce que cela est vrai. Il en est de même chez les peuples enfants. Chaque fois qu'une forte émotion les anime, que ce soit le succès de la chasse ou de la pêche, une heureuse moisson, la guerre, une victoire ou la mort d'un chef, les sentiments de la foule s'expriment par des fêtes ou des cérémonies, et chez les sauvages, pas plus que chez les civilisés, il n'est de fête véritable sans danse. La danse est donc la satisfaction donnée à un besoin inhérent à la nature humaine.

Par des gestes, des attitudes et des mouvements variés, elle exprime les impressions de l'âme, et par la vérité de l'expression elle arrive au beau.

Mais ce n'est pas tout. La vie de l'homme n'est pas seulement individuelle et exclusivement subjective; elle participe à la vie collective de la famille, de la commune et de la société en général, dont il reçoit constamment les empreintes, et sur laquelle il réagit à son tour. Quand un certain nombre d'hommes s'occupent du même objet, pendant un certain temps, on dirait que chaque individualité particulière est absorbée dans une individualité collective, où se fondent les intelligences et les consciences, pour constituer une unité supérieure. Qui ne connaît les enthousiasmes, les transports et les paniques des foules? l'homme le mieux trempé, aux convictions sûres, au caractère ferme, est comme énivré par une atmosphère d'entraînements, auxquels il s'efforce en vain de résister. Il y a du bonheur à vivre en quelque sorte hors de soi, de la vie des autres; à se sentir entraîné par le tourbillon d'une action commune, à renoncer à son individualité, pour se transformer en organe d'une individualité composite. C'est ce qui explique le plaisir extrême que procure la danse, où le même rhythme entraîne tous les acteurs, dans un même tourbillon de mouvements. Le mélange des sexes n'est qu'un attrait de plus et n'est nullement indispensable. On s'amuse fort bien entre filles et entre garçons, et leur rapprochement dans le mouvement rhythmé, est une invention toute moderne, qui n'était pas plus connue des anciens, qu'elle ne l'est encore aujourd'hui des Orientaux.

Or, pour que cette unité collective dont nous avons parlé puisse s'établir, il faut que toutes les personnes qui la composent soient unies par le même sentiment; que leur âme ait la même forme, que celle qui affecterait l'âme collective. Dans les foules rassemblées par le hasard, il faudrait beaucoup de temps pour mettre tout le monde au même diapason de sentiment, si on l'essayait par la parole, et cela serait presque toujours impossible. Il n'en est plus de même quand on fait appel à une loi commune à la fois à l'esprit et à la matière, faisant vibrer à l'unisson les fibres de la chair et les fibres de l'âme, et qui, dans chaque personne, trouve un instrument toujours d'accord, ne demandant qu'à résonner. Cette chose, dont la loi s'impose à nous comme une condition générale de l'existence, à laquelle nous obéissons instinctivement et qui souvent nous entraîne malgré nous, c'est le mouvement rhythmé. Le sentiment de bonheur, que nous éprouvons alors, est analogue à celui qui nous impressionne en face du beau et s'empare de notre âme, chaque fois que la loi d'unité de l'être se présente sous une forme sensible.

Des danses d'allégresse qui soulevaient les foules lors des fêtes des dieux, il n'y avait qu'un pas pour arriver aux danses symboliques. Aux fêtes des morts, la danse mimait les actes de leur vie et peut-être l'espoir de l'immortalité; aux fêtes des vivants et aux danses guerrières, elle reproduisait les motifs qui en étaient la cause. Fille des sentiments intimes et des émotions des peuples, elle en réfléchit constamment les mœurs, les habitudes et le caractère.

Dès les premiers âges, et de nos jours, chez les sau-

vages, chaque acteur de la danse exprime ses sentiments par les mouvements qui lui semblent le mieux appropriés à la circonstance. Il improvise ses pas, ses attitudes et ses gestes, selon ses forces et ses facultés naturelles, et toujours de la manière la plus expressive. Mais comme l'action est collective, le lien naturel, qui relie tous ces mouvements, a été spontanément trouvé dans le rhythme. Il y a eu sans doute des chefs de danse, ainsi qu'il a toujours existé des chefs de guerre et des chefs de cérémonies religieuses, et puisque, dans les vives émotions populaires, la voix a toujours son rôle, c'est la voix du chef de danse qui commandait la répétition des mouvements généraux. Des intonations de cette voix, cadencée par le rhythme des battements de mains, il s'est formé des airs qui répondaient au sens de la danse, airs répétés plus tard en *chœur* par tous les danseurs.

Mais l'homme n'est pas toujours jeune. Il arrive un âge où la sensation s'émousse, où la source des émotions commence à tarir. D'acteur alors il devient spectateur. De l'ensemble des attitudes et des mouvements il dégage les parties les plus vraies; il remarque que les belles proportions du corps sont la promesse de mouvements gracieux, et il réalise la formation d'une troupe de danseurs choisis, jeunes, beaux et agiles, pour lesquels la danse deviendra un art, qui lui rappellera les émotions d'autrefois et lui en procurera de nouvelles d'un tout autre genre. En effet, le ballet agit directement sur le sentiment, sans que nous en puissions comprendre la raison. Même en faisant abstraction du rhythme, telle attitude nous plaît, tel mouvement nous

ravit d'aise, et leur ensemble nous donne des émotions délicieuses, sans que nous puissions trouver aucun sens raisonnable à ces attitudes, ni à ces mouvements. On dirait que dans ces apparitions, tout extérieures et matérielles, notre âme retrouve quelque chose qui se trouve aussi en elle, et dont elle reconnaît la parenté. Si l'impression est vive et la jouissance profonde à l'aspect d'un ballet, c'est que dans les évolutions de la danse notre sentiment rencontre la manifestation de la loi d'unité, qui le lie à tous les êtres finis.

Deux fonctions distinctes se manifestent dès lors dans la danse. La première est celle du plaisir qu'elle procure à l'acteur lui-même, par l'expression de ses émotions personnelles et par le sentiment de la vie collective; elle est la propriété de chaque citoyen, du peuple tout entier. La seconde est destinée à exciter le plaisir et l'émotion du spectateur immobile, à éveiller en lui le sentiment du beau par l'ordre, la convenance et la grâce des mouvements et des attitudes; elle est l'apanage d'artistes spéciaux qui sollicitent les acclamations de la foule. La première représente le côté utile, la seconde le côté artistique du mouvement rhythmé.

Mais là ne se bornent pas les fonctions de l'art des mouvements et des attitudes; il comprend la mimique toute entière. N'est-ce pas le geste et la pantomime qui relèvent les expressions de la parole? Sans doute le naturel et la vérité sont encore ici les premières conditions du succès (1), et un sentiment pur et élevé des

(1) J'ai vu la jeune Ida Brunn, encore enfant, représenter Althée prête à brûler le tison auquel est attaché la vie de Méléagre : elle exprimait, sans paroles, la douleur, les combats et la terrible résolution d'une mère;



convenances est le guide le plus sûr pour y atteindre ; mais dans la mimique, l'étude joue un rôle si grand qu'elle en a fait presque une science. D'ailleurs son importance est telle, que Démosthène, à qui on demandait quelle était la première qualité de l'orateur? répondit : — L'action — Et la seconde? — L'action. — Et la troisième? — L'action. « L'action est en effet l'élément sensible de l'éloquence, ce qui frappe l'oreille et les yeux, ce qui émeut organiquement, l'expression directe de la passion, le lien qui unit sympathiquement l'orateur et ceux qui l'écoutent (1). »

La danse populaire s'est développée avec l'histoire des peuples. Instinctive et désordonnée d'abord, elle s'est de plus en plus pliée à la mesure et au rhythme, variables chacun avec les idées attachées à la manifestation. Il y eut des danses guerrières, des danses funéraires, des danses religieuses et des danses de fêtes particulières. Nous ne savons pas trop en quoi consistait la danse chez les anciens, malgré le rôle important qu'elle remplissait dans la société. Les Grecs avaient rangé les différentes danses sacrées et profanes en trois classes principales. *L'orchestique*, danse noble et régulière, sans mouvements ni gestes violents; la *sphéristique*, danse bondissante, comme une balle élastique;

ses regards animés servaient sans doute à faire comprendre ce qui se passait dans son cœur; mais l'art de varier les gestes, et de draper en artiste le manteau de pourpre dont elle était revêtue, produisait au moins autant d'effet que sa physionomie même; souvent elle s'arrêtait longtemps dans la même attitude, et le peintre n'aurait pu rien inventer de mieux que le tableau qu'elle improvisait.

Madame de STAEL. *Lettres sur l'Allemagne.*

(1) Lamennais. *Essai d'une philosophie nouvelle.*



enfin la *cybistique,* qui consistait en tours de force et déhanchements violents, ressemblant aux exercices acrobatiques. Platon dit que la danse doit rechercher les attitudes nobles et les mouvements dignes, qui maintiennent entre les parties du corps des rapports harmonieux, et fuir l'agitation désordonnée, ainsi que l'imitation des êtres contrefaits et ridicules. Dans cette prescription se révèle encore le goût délicat du peuple grec qui estimait si haut la décence, la sobriété et la convenance en toutes choses. « Dans l'action oratoire et dramatique, dit M. Boutmy (1), le Grec n'a pas besoin de grands mouvements; Périclès parlait la main enveloppée dans les plis de son manteau; jusqu'à Cléon, tous les orateurs gardèrent cette même attitude; le célèbre démagogue fut le premier « à tenir la main dehors » (c'est le mot de l'historien); et le peuple flétrit du nom de singe le premier acteur qui s'avisa de faire des gestes imitatifs. »

Les danses varient de peuple à peuple selon le caractère national. En Espagne, les danses populaires respirent la fougue des passions d'un peuple sombre et concentré; en Italie et en Grèce elles sont joyeuses et vives comme la lumière de leur ciel bleu; en France, ce sont des rondes gaies, mais ordonnées, pendant qu'en Allemagne la vivacité des mouvements se noie dans un balancement sensuel. Les danses des classes supérieures de la société étaient le reflet des formes gouvernementales, aussi longtemps que l'étiquette des cours déteignait des habitués des palais, sur ce qu'on est

(1) Philosophie de l'architecture en Grèce.

convenu d'appeler le *monde*. Libre et gaie sous Henri IV, la danse devint raide et mesurée sous Louis XIV et a fini par perdre tout sens de nos jours ; elle s'est matérialisée complétement, en ne retenant des pas gracieux de nos pères, que le rhythme et le déplacement du corps. Les bals aujourd'hui sont devenus des orgies de mouvement, où la décence est à peine maintenue. Pour qu'ils soient indispensables aux plaisirs de la jeunesse et lui procurent un enivrement si grand, il faut que la danse soit un besoin bien vif de la nature humaine, une fonction indispensable de la vie sociale.

Envisageant la danse sous le point de vue artistique, nous voyons dès la plus haute antiquité, des corporations spéciales chargées du soin de donner des représentations publiques et particulières, de danses figurées et symboliques. Les prêtres de toutes les religions, si experts quant à la connaissance des besoins et des faiblesses de l'homme, n'ont pas manqué de donner à la danse un caractère religieux. Aux Indes, les bayadères, en Égypte, les almées, sont les restes de ces institutions, dont les programmes comprenaient toutes les grandes évolutions de la nature. Le cours des astres, le retour des saisons, les attributs mythologiques des dieux et leur histoire, étaient successivement représentés par des évolutions de groupes symboliques, des figures expressives et des pas merveilleux.

Mais c'est surtout en Grèce que le culte tira parti de la danse. Les dieux, nous dit Apulée, aiment qu'on les honore par des chœurs de danse. C'est par des danses que Thésée à son retour de Crète rend grâces à Apollon ; c'est avec des danses qu'Achille sacrifie aux

mânes de Patrocle et qu'on célébrait aussi bien les mystères que les fêtes des Panathénées. Les processions et les danses semblent résumer tout le culte grec. D'ailleurs un climat riant, des muscles développés par la gymnastique, des esprits ouverts à toutes les impressions artistiques, une religion gaie et heureuse enfin, semblaient inviter le peuple à fêter les dieux par l'expression la plus vive des sentiments d'allégresse de la vie.

« La strophe et l'antistrophe des chœurs de la tragédie grecque, dit M. de Lamennais (1), correspondaient probablement à certaines danses déterminées. Des colléges de prêtres, les Saliens, exécutaient à Rome des danses accompagnées d'hymnes consacrées au dieu de la guerre. La Bible nous peint le roi-prophète dansant une harpe à la main, devant l'arche du Seigneur. De véritables danses ont été anciennement introduites dans le culte chrétien et s'y conservent encore dans quelques pays (2). Les rites accomplis autour de l'autel ne sont eux-mêmes, au fond, que des danses symboliques, non plus que les processions parmi lesquelles il en est de si touchantes. Celles qui ont lieu dans la campagne, au retour du printemps, pour appeler sur les travaux de l'homme la bénédiction de celui qui fait naître et mûrir les fruits, rappellent les *Arvalia* des Romains. »

La danse diffère de la sculpture en ce qu'elle montre les attitudes dans toutes leurs phases. Le sculpteur doit se préoccuper à la fois de la forme et de l'attitude.

(1) *Essai d'une philosophie nouvelle.*
(2) En Abyssinie et en Espagne à Séville.

Dans la danse, la forme est donnée, elle est subjective et fournie par le danseur; l'attitude est le résultat du sentiment et de l'étude, comme dans la sculpture, mais ce qui la différencie complétement, c'est qu'elle se développe. Dans la sculpture, l'idée exprimée persiste et reste toujours la même, dans la danse on voit naître et grandir l'idée; puis elle décline et se relie gracieusement à une autre qui vient la remplacer. Si à ce dernier point de vue la sculpture est inférieure à la danse, ses œuvres ont un caractère de persistance et de durée que n'a pas celle du danseur. L'art des attitudes dans l'espace conquiert le temps et la durée dans ses œuvres, pendant que celui des attitudes qui se meuvent dans le temps, se produit dans l'espace et ne laisse derrière lui qu'un souvenir. On a beau noter un pas, l'artiste qui le danse produit une œuvre purement éphémère; ses travaux et ses études sont pour la génération présente, pour l'actualité; son nom peut lui survivre, mais sa gloire ne sera plus dans l'avenir qu'un écho qui va s'affaiblissant, pendant que celle du sculpteur peut grandir avec les âges et vivre aussi longtemps que l'humanité.

CHAPITRE 5.

LA MUSIQUE.

Fermons les yeux et écoutons les voix de la nature. Elles nous arrivent graves et sombres, gaies ou mélodieuses, rauques ou angoissées, et éveillent en nous des sentiments tristes, gais ou compatissants. Dans ce que nous éprouvons, le raisonnement, l'intelligence n'entrent pour rien; le sentiment correspond à la sensation sans présenter à la raison rien d'intelligible, comme il nous arrive de rester en extase devant les arabesques de marbre blanc ou de couleurs vives, dont l'incompréhensible magie enveloppe les monuments mauresques de ses méandres charmants. Les plaintes du vent, le chant des oiseaux, le murmure du ruisseau, le mugissement de la tempête nous impressionnent de la manière la plus diverse, comme si les vibrations du son faisaient vibrer notre cœur à l'unisson. Une série de sons successifs, une modulation, fait succéder dans notre âme une série de sentiments, qui se com-

plètent et se juxtaposent de manière à former un ensemble harmonieux que nous appelons *musique*. Quand les sons ne produisent pas ce résultat, qu'ils sont fortuits et ne correspondent pas à la disposition naturelle de notre être d'en recevoir une empreinte animique, on les qualifie de *bruit* (1). Pour les natures incomplètes chez lesquelles il n'existe pas de correspondance entre le son et le sentiment, la musique ne constitue qu'un bruit agréable.

Ce qui nous frappe d'abord dans le son, c'est le *timbre*, ce que les Allemands ont appelé sa couleur. Il dépend de la constitution moléculaire du corps vibrant, de la nature physique de sa contexture intérieure, de ce qui pourrait s'appeler sa personnalité. Les vibrations du corps sont transmises à l'air qui les apporte à notre oreille; selon que le corps sonore est plus ou moins élastique, plus ou moins dur, plus ou moins fibreux, l'impression est différente. La composition chimique n'y est pour rien, c'est la forme et le groupement des molécules qui décident du timbre.

Ce qui nous affecte ensuite c'est le *ton* ou la hauteur du son, qui dépend de la rapidité des vibrations sonores : plus la vitesse de leur succession est grande, plus nous disons que le son est élevé. Il est des vitesses trop faibles et trop grandes pour être perçues distinctement par l'oreille, de sorte que le domaine de la musique est limité par les bornes de la perception

(1) Le bruit est une vibration des corps, accompagnée de vibrations accessoires, inharmoniques, presque aussi fortes souvent que le son initial et toujours très-rapprochées de lui. Ch. Beauquier. *Philosophie de la musique*



sensible, entre lesquelles on peut fractionner le son en un nombre illimité de notes, en réduisant les intervalles qui les séparent. Il est cependant un fractionnement qui est plus naturel que tous les autres et qui est tel, que les rapports qui expriment les vibrations de chaque note soient des nombres rationnels. Ce fractionnement, qui est le même chez tous les peuples européens, se nomme la gamme (1). La combinaison de notes, résonnant mélodiquement ensemble, produit les accords (2).

Quand les sons se développent et se suivent dans le temps, ils constituent la musique. Dans leur épanouis-

(1) L'oreille saisit de préférence les sons dont les rapports de vibrations et les intervalles peuvent se représenter par des nombres simples. Voici ces rapports et ces intervalles pour la gamme ordinaire :

Notes : ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut;
Rapports : 1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2;
Intervalles : 9/8, 10/9, 16/15, 9/8, 10/9, 9/8, 16/15.

On voit qu'il n'y a que trois rapports différents pour les intervalles, on les a désignés par des noms particuliers : le rapport 9/8 est le ton majeur, 10/9 le ton mineur, et 16/15 le demi-ton majeur.

Dans la gamme ordinaire, ou majeure naturelle, la série des intervalles, en négligeant la différence qui existe entre le ton majeur et le ton mineur, peut se représenter ainsi

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,
1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2,

Mais si la tonique est l'ut et que la gamme part du la, ou en général de la sixième note à partir de la tonique, on obtient la gamme mineure dont les intervalles sont les suivants :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la,
1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1,

(2) L'accord se compose de la tonique, note fondamentale d'où on est parti, de la tierce et de la quinte ; ces deux dernières présentent les rapports les plus simples avec la tonique. Dans la gamme mineure la tierce est 6/5 et on la désigne sous le nom de tierce mineure, la quinte est de 2/3 comme la quinte majeure.

sement successif il existe presque toujours un certain ordre, qui reproduit constamment les mêmes formes, en les séparant par des mesures de temps égaux, et qu'on nomme *rhythme*. Le rhythme musical a pour base les nombres deux et trois et leurs combinaisons. En cela, il répond aux facultés humaines; car s'il est facile de se représenter, sans décomposition, des objets au nombre de deux, trois et même de quatre, il est bien difficile, sinon impossible à la plupart des hommes, de concevoir le nombre cinq, représenté par une série d'objets de même nature, sans le décomposer. Il en est des temps perçus par l'oreille, comme des objets perçus par les yeux; pour les concevoir, il faut que nous puissions les traduire en images, et un rhythme qui aurait le nombre cinq pour base ne se comprendrait plus.

Dans l'ordre établi par le rhythme, le son se développe, en variant de ton et de durée, pour former la phrase musicale. La phrase fait partie elle-même de la mélodie ou de ce qu'on appelle le *chant,* parce que dans les parties d'ensemble, la voix humaine, douée du timbre le plus agréable, a été généralement chargée d'exposer la mélodie. Les premières notes du chant provoquent un sentiment incomplet, qui demande satisfaction; elles sont comme une interrogation qui attend sa réponse. Dans les notes suivantes, la question est développée, discutée en quelque sorte, et suivie d'une conclusion, qui nous satisfait et nous ramène à la note primordiale. L'ensemble des différentes phrases, une mélodie complète, fermée en quelque sorte par une conclusion, porte le nom *d'air.*

Un air peut être exprimé de différentes manières, sans

perdre son sens musical. De plus, pour compléter l'expression, plusieurs notes sont souvent nécessaires, et il n'est pas indispensable qu'elles soient émises par le même instrument, au contraire, le contraste des timbres des instruments différents, ajoute au charme par la variété des impressions. De la succession des sons et des accords modulés et de leur combinaison, résulte ce qu'on appelle l'*harmonie* : l'harmonie seule, sans la mélodie, parle aux sens plutôt qu'au sentiment. Elle est en quelque sorte la partie matérielle de la musique au milieu de laquelle s'épanouit le chant, qui lui donne le sens, et le rhythme qui apporte l'ordre et l'expression.

Les trois parties constituantes de la musique sont donc par ordre d'importance la mélodie, le rhythme et l'harmonie.

La musique est aussi naturelle à l'homme que la danse. Il est d'ailleurs rare que la danse se borne à dessiner ses figures dans le cadre d'un bruit cadencé. Presque toujours elle fait appel à la musique, et le mot *chœur*, qui en grec signifie danse, a perdu aujourd'hui ce sens et nous représente un ensemble de voix ou d'instruments, combinés pour produire un effet musical.

Il est difficile d'expliquer l'empire que la musique exerce sur l'homme, à moins d'admettre qu'entre les sons et les sentiments il existe des affinités, analogues à celles qui existent entre les sentiments et les images; avec la différence que les images peuvent donner lieu à l'application de la raison, pendant qu'il est impossible de raisonner une mélodie. D'un autre côté, les

images et les airs peuvent produire des sentiments analogues, mais il nous paraît aussi impossible de représenter une image par des sons, que de peindre une harmonie ou de dessiner un air. La musique descriptive n'est intelligible, qu'en indiquant d'avance, à l'auditeur, le sujet de la description, de façon que le souvenir de l'émotion qu'il a éprouvée en contemplant autrefois l'image correspondante, vienne s'ajouter à celle que lui fait éprouver la musique, ou même la détermine.

« Si vous jetez dans l'eau calme d'un bassin, dit M. Beauquier (1), une poignée de cailloux, tous à la fois ou les uns après les autres, mais à des intervalles très-rapprochés, vous voyez se produire à la surface de l'eau une foule de cercles plus ou moins grands, se coupant les uns les autres et dont l'ensemble constitue un dessin compliqué et changeant. Lorsqu'éclate dans l'air un accord de plusieurs notes ou lorsque plusieurs sons se suivent dans un chant, quelque chose d'analogue, sous une autre forme, se produit : les vibrations de l'air ou ondes sonores, forment un dessin qu'on peut rendre visible à l'œil au moyen de procédés qu'il serait trop long de décrire ici. Or, toutes ces lignes qui s'entrecroisent avec ordre et régularité, si elles ne produisent qu'un effet très-insignifiant sur l'œil, forment un dessin, qui, perçu par un autre organe, par l'oreille, peut constituer la plus belle mélodie ou l'accord le plus heureux.... Comme la musique ne peut rien exprimer d'une façon bien certaine, ni sentiment (?), ni idée; que d'autre part elle ne peut pas

(1) *Philosophie de la musique.*

non plus reproduire quelque objet de la nature, qu'en un mot elle n'imite rien, il suit de là que les combinaisons de sons et de mouvements équivalent à peu près à ce qu'est pour l'œil l'art par de la décoration, de l'ornementation, les capricieuses arabesques, les culs de lampe, les dessins d'étoffes, de tapisseries, etc. Il n'y a pas beaucoup plus d'idées philosophiques, de sentiments, d'imitation, de sujet littéraire dans la musique, qu'il n'y en a dans le dessin d'une riche étoffe de damas ou de brocart, ou dans les peintures décoratives des vieilles cathédrales. »

Sans admettre littéralement le texte de cette citation, nous y trouvons cependant l'expression de la vérité en ce sens, que les sentiments produits par la musique ont toujours quelque chose de vague. Mais nous concevons très-bien le ravissement qu'elle nous procure et les extases où elle plonge les natures délicates, en nous rappelant que le rhythme est une des grandes lois de l'être, et qu'il embrasse toutes ses manifestations. Si nous réfléchissons que l'affinité entre les sons et les sentiments est une révélation de l'unité de l'être, qui ne se conçoit pas par la raison, et se manifeste au sentiment avec un charme inexprimable; que le vague et l'indétermination sont des attributs de la notion de l'infini, nous comprendrons que la musique, plus que tous les autres arts, peut interpréter le sentiment religieux. S'adressant à l'esprit par le rhythme, aux sens par l'harmonie, au sentiment par la mélodie, la musique remue profondément toutes nos fibres sensibles et nous procure des jouissances, dont rien ne peut remplacer le caractère à la fois intime et élevé.

A l'origine des sociétés, la voix articulée, trop pauvre d'expressions conventionnelles pour peindre la pensée et les passions des hommes, s'adressait constamment à la note et au rhythme pour traduire et communiquer les émotions qui agitaient le discours. Plus rapprochés de la nature, les hommes recevaient plus facilement ses empreintes et observèrent bientôt que la même phrase, partant d'un autre ton et dite avec une modulation différente, produisait une impression tellement distincte, que cette modulation et ce ton déterminaient en quelque sorte le sens même de la phrase, ou du moins, le modifiaient profondément. Ils inventèrent donc des instruments qui rendaient des sons constants et dont le but primitif n'était pas tant d'accompagner le chant, que de lui indiquer la tonique et de l'y maintenir. L'influence de la tonique était si grande, qu'il était défendu chez les Grecs de commencer certains airs par certains tons déterminés, et que, lorsque Timothée voulut doubler le nombre des cordes de la lyre, qui n'en avait que quatre, la Grèce entière s'en émut. A Sparte, les Éphores proscrivirent la modification de l'antique tétracorde, et les sages la considérèrent comme une œuvre de corruption. Les fables antiques attestent l'immense influence que la musique a exercée sur les premiers progrès de l'humanité. Horus suivi de neuf musiciennes fut le civilisateur de l'Égypte; Amphion construisit les murailles de Thèbes au son de la lyre, et au son des trompettes tombèrent celles de Jéricho. Partout la musique apparaît comme un moyen puissant pour adoucir les mœurs, pour exciter l'ardeur guerrière et soulever l'enthousiasme religieux, en même temps qu'elle aidait

à graver, dans la mémoire des prêtres, les préceptes de la religion et de la science.

Les plus anciennes traditions religieuses de l'Inde sont des hymnes sacrés ; il en était de même en Égypte et en Grèce, et l'enseignement des Druides se composait de vers chantés. Les mystères divins et le sens de leurs allégories n'étaient pas confiés à l'écriture qui aurait pu les révéler aux profanes, mais enveloppés de mélodies, qui aidaient à les graver dans la mémoire et à leur conserver leur sens. L'histoire primitive se composait de chants rhapsodiques, que les bardes de chaque peuple se transmettaient par la mémoire, et c'est ainsi que se sont formés les poëmes attribués à Homère.

De la musique ancienne nous ne savons rien, si ce n'est qu'elle produisait un effet très-vif sur les auditeurs. Rien ne nous a été transmis sur les notations antiques, et le sens même des accents employés dans l'écriture grecque, est aujourd'hui perdu pour nous.

Les premiers instruments de musique étaient sans doute à percussion : c'étaient les plus simples, ils accompagnaient le chant et la danse ; les cymbales, les tambours et les castagnettes sont leurs descendants directs, et ont remplacé le bruit des mains frappées les unes contre les autres. Vinrent ensuite les instruments à vent et enfin les instruments à cordes, qui se perfectionnèrent, à mesure qu'une industrie plus avancée put mieux les confectionner. La flûte de Pan, formée de roseaux assemblés, a bien certainement précédé tous les autres instruments à vent, et les tuyaux de nos orgues ne peuvent se concevoir que comme des dérivés de la trompette. Les instruments les plus parfaits, qui

sont à cordes et à friction, comme le violon et le violoncelle, sont le produit d'une civilisation déjà fort avancée. La lyre égyptienne n'avait que trois cordes; les extrêmes donnaient l'octave et celle du milieu la quarte : c'était la plus grande étendue que devait parcourir, dans le discours, la voix humaine (1). Suivant Denys d'Halicarnasse, la mélodie du discours embrassait la quinte. Il semble que la lyre à quatre cordes des Grecs ait donné l'accord parfait, gamme la plus naturelle et que l'oreille saisit le plus facilement. Mais la lyre n'était faite que pour la voix humaine; elle accompagnait la poésie chantée et ne formait pas un instrument de musique, dans le sens restreint de ce mot, comme la flûte et les cors; les instruments à percussion ne pouvaient d'ailleurs servir qu'à indiquer le rhythme. Or, la musique proprement dite, s'adressant exclusivement au sentiment, était regardée comme un art inférieur : Platon la bannissait de la République, comme énervant les caractères et corrompant les mœurs. En Grèce et à Rome, les esclaves seuls jouaient de la flûte, pendant que les plus éminents personnages dansaient en public, en accompagnant leurs chants au moyen de la lyre : cette dernière était l'attribut d'Apollon, pendant que la flûte était abandonnée à Pan, le dieu champêtre.

Les philosophes grecs, surtout ceux qui avaient visité l'Egypte, donnaient au mot « musique » un sens beaucoup plus étendu que celui que nous lui recon-

(1) Villoteau. *Mémoire sur la musique de l'ancienne Égypte.* La quarte diézée partage en intervalles égaux la distance de la tonique à l'octave.



naissons aujourd'hui. Ils distinguaient la musique théorique ou contemplative et la musique pratique ou active. La première comprenait l'astronomie ou harmonie des mondes; l'arithmétique ou harmonie des nombres; l'harmonie ou théorie des sons, des intervalles et des systèmes; la rhythmique ou théorie des mouvements, et la métrique ou prosodie. La seconde comprenait la mélopée ou l'art de créer les mélodies, la rhythmopée ou l'art de la mesure, et enfin la poésie. Une pareille classification répond à une époque où les sciences et les arts n'étaient pas encore séparés par des buts déterminés. De même cependant que l'intervention de l'imagination dans l'histoire primitive et dans l'astronomie, avait fait placer ces sciences dans le domaine des muses, de même il semble que les Égyptiens aient eu une vague perception de la loi générale du mouvement rhythmique qui régit l'univers, et qu'ils aient classé sous le même nom, les sciences et les arts qui se rapportaient à cette loi.

A l'exemple des sacerdoces antiques, l'Église chrétienne comprit l'importance de la musique dans le culte, et c'est Saint-Ambroise qui se chargea de la difficile mission de constituer un art musical, approprié aux nouvelles croyances et à l'idéal moral qu'elles enseignaient aux peuples. Ce n'est cependant que deux cents ans plus tard que Saint-Grégoire acheva l'œuvre commencée au quatrième siècle.

La notation de la musique grecque, compliquée d'une multitude de signes qu'exigeaient les intervalles réduits à des quarts de ton, et les nombreux modes qui en découlaient, ne pouvaient plus convenir à des peuples

retombés en barbarie. D'un autre côté, une partie de ces modes répondait à des sentiments réprouvés par la morale chrétienne et devait, par ce fait même, se trouver exclue de l'art nouveau. Ne choisissant que les modes graves et calmes, qui convenaient au caractère religieux, et réduisant le nombre des intervalles, de façon à simplifier les règles pratiques et la notation, Saint-Grégoire parvint à noter la musique religieuse au moyen de quelques lettres, qui ont pris le nom de grégoriennes.

La nouvelle musique, liée inséparablement aux paroles sacrées des hymnes religieux, comme toutes les musiques primitives, se composait uniquement d'une suite de sons mélodiques, exprimant avec la plus grande simplicité, mais en même temps avec une grande vérité, les sentiments religieux du compositeur. Le rhythme ancien, conservé par Saint-Ambroise, qui, toutefois, le subordonna complétement à la prosodie et au mètre poétique, disparut totalement, de même que la mesure et la symétrie. Ce sentiment vague qui élevait l'âme vers l'Etre infini et spirituel, devait s'affranchir du rhythme comme d'un lien matériel, qui entravait ses élans. En même temps que se perdait le sentiment grec de la mesure en architecture, s'évanouissait la mesure dans la musique. L'intelligence s'obscurcissait et finit par s'absorber dans la vie de la nature et de l'instinct. C'était d'ailleurs une conséquence nécessaire de l'application de la mélodie à des textes écrits en prose. Prenant la nature à rebours, en niant l'unité de l'Etre et en subordonnant la loi éternelle au caprice du miracle, le christianisme devait en agir de même

avec l'art. Il commença par des hymnes en prose, alors que l'antiquité, dans son logique développement, avait commencé par la poésie et n'a jamais abaissé le culte à la prose. C'est ainsi que naquit le *plain-chant*.

Pourtant cette absence d'ordre dans le chant ne laissa pas de produire de merveilleux effets. Il s'accomplit un phénomène analogue à celui que nous avons signalé dans la renaissance romane de la sculpture, à propos de la variété des formes, qui s'introduisit dans l'exécution des chapitaux. Le sentiment du chanteur laissé complétement libre, remplaça la règle et la mesure par l'inspiration du moment, et substitua sa vivante expression aux intentions notées des compositeurs. Créant à chaque instant un rhythme vrai et approprié au sens, il modifia au gré de son émotion la durée de chaque note, dont la valeur absolue seule lui était donnée. L'homme de cette façon corrigea l'erreur sacerdotale et retourna vers la nature primitive, alors qu'il semblait devoir le plus s'en éloigner. L'abstraction musicale devint réalité, l'expression se fit humaine, et le sentiment, enveloppé dans des sons indéterminés dans leur durée, se rapprocha de l'infini, vague et indéterminé, mais avec toute sa puissance naturelle. Les conditions du vrai se trouvaient remplies et l'art put s'élever jusqu'au sublime.

Pendant de longs siècles, la musique chrétienne resta confinée dans le plain-chant, exécuté par une seule voix ou par plusieurs voix à l'unisson. L'harmonie était impossible à cause de l'absence de rhythme, de plus, l'emploi des neumes et des lettres grégoriennes ne permettait pas de la noter. L'invention de la gamme

actuelle et du contre-point, attribuée à Guy d'Arezzo au onzième siècle, et la propagation de l'orgue, permirent de créer l'harmonie et de donner au chant religieux une ampleur qui lui avait fait défaut jusqu'alors. Il se fit à ce moment dans la musique une véritable révolution.

Trois siècles après, la musique religieuse était tombée en décadence. A côté des scandales et des orgies qui souillaient les églises romanes et gothiques, une musique profane s'était introduite dans le culte. Malgré les censures réitérées de l'Église, des airs populaires et des chansons inconvenantes servaient de motets aux messes et aux cantiques nouveaux. C'était à ce grand seizième siècle qu'était réservée la gloire de relever la musique et d'exprimer un nouveau sentiment religieux, moins chrétien peut-être que celui du moyen-âge barbare, mais à coup sûr plus humain, plus large, plus majestueux. A Palestrina revient l'honneur d'avoir réédifié une musique religieuse, appropriée aux émotions qu'elle devait exprimer. On dirait que la religion, battue en brèche par la raison humaine, ébranlée jusque dans les colonnes de ses temples, se soit tout entière réfugiée dans le sentiment, base de la foi des foules. Jamais des accents plus puissants, plus profonds, plus tendres ne remplirent les voûtes des cathédrales; jamais sentiment religieux ne se révéla par des cris d'angoisse plus mystérieux, des chants d'allégresse plus suaves, des cantiques plus triomphants. C'était le dernier mot du plain-chant.

Mais deja cette forme de l'art ne suffisait plus aux besoins. Dès le quinzième siècle la France et la Bel-

gique avaient donné le signal d'une régénération musicale, affranchie de la tutelle ecclésiastique. La musique venait interpréter les passions qui agitent le cœur humain; elle apprit à en peindre les vicissitudes, elle en célébra les triomphes, elle en pleura les catastrophes. Tout cela ne fut possible qu'au moyen de la modulation, où la dissonance est opposée à l'accord consonnant, et où le rhythme peut être brisé et modifié. La nouvelle école introduisit ces perfectionnements, et depuis lors l'âme humaine a possédé un instrument parfait, aussi capable d'exprimer ses déchirements que d'exalter ses joies.

Nous ne parlerons ici que pour mémoire de la ridicule querelle des Piccinistes et des Gluckistes, qui a tant divisé les amateurs de musique du siècle dernier. Nous ne pouvons admettre la musique descriptive, quoiqu'en ait dit Lamennais et qu'un compositeur moderne l'ait appelée « la musique de l'avenir ». Mais nous devons remarquer que de même que dans la peinture, les écoles des idéalistes et des coloristes se sont développées parallèlement, ainsi la musique nous présente deux écoles dont l'une est vouée au chant et l'autre à l'harmonie. De même aussi que le dessin et la pensée sont les apanages des climats méridionaux, pendant que la vie instinctive, mais colorée, déborde dans le nord, ainsi nous voyons le sentiment dominer dans les mélodieuses productions du sud, pendant que l'harmonie, fille des sens et mère des sensations, est l'enfant chéri des peuples du nord, dont elle ne masque qu'imparfaitement la pauvreté d'imagination. La musique italienne et la musique allemande ont

chacune leurs amateurs passionnés, et la conciliation est d'autant plus impossible, que souvent chacun des deux arts est incompréhensible aux fervents dilettantes de son rival.

La différence des races et de leurs dispositions naturelles semble contribuer autant à ces contrastes que la différence des climats. Les Egyptiens et les Arabes ne comprennent pas plus notre musique que nous ne comprenons la leur. Les Chinois ont une musique très-raffinée, élaborée, étudiée et perfectionnée pendant de longs siècles. Ils en sont très-fiers et elle leur cause des ravissements infinis, pendant qu'elle nous semble un affreux charivari. Est-ce à dire qu'ils manquent d'organisation musicale? Il serait téméraire de l'affirmer. Sans doute leur oreille n'est pas organisée comme la nôtre, et les vibrations sonores qui communiquent à notre âme de si délicieuses émotions, ne trouvent rien à faire vibrer chez le Chinois, et réciproquement. Affirmer cependant que les Chinois manquent de sens musical serait tout aussi hasardé, que de dire que leur musique est le dernier terme de l'art et que la nôtre se perfectionnera, à mesure que notre race vieillira, de façon à se rapprocher de plus en plus des résultats supérieurs, atteints déjà au Céleste-Empire. Le peuple israélite, qui n'a jamais eu d'architecte ni de sculpteur (1) et qui semble peu doué au point de vue des arts du dessin en général, possède une organisation musicale extraordinaire. C'est lui qui, en Allemagne comme

(1) Pour construire le temple de Salomon, il a fallu faire venir des artistes Phéniciens.



en France, a produit le plus grand nombre de compositeurs des temps modernes. Quoiqu'il en soit, on ne peut pas dire qu'il n'arrivera pas un temps où les beautés des mélodies exotiques nous deviennent accessibles. Élargissant toujours ses horizons, la musique est éminemment progressive. Cela est si vrai, que de puissants génies se sont trouvés tellement en avance sur leur temps, qu'ils sont restés incompris pendant leur vie, et que leur gloire a brillé de tout son éclat, quand depuis longtemps les hommes avaient oublié le chemin de leur tombe.

Un fait remarquable, c'est la grande diffusion de la musique dans les temps modernes; pour les femmes surtout il n'est pas d'éducation complète sans la musique. Peut-être y peut-on voir une réaction contre la culture trop exclusive de l'intelligence dans notre éducation moderne et contre la prédominance des intérêts matériels, dans la société telle que nous l'a faite le dix-huitième siècle. Les sentiments élevés et vigoureux qui avaient caractérisé l'époque de la renaissance se sont dégradés peu à peu et ont fini par s'éteindre dans les sensibleries pastorales du règne de Louis XV. Le sentiment ravalé à de pareilles conditions, était devenu ridicule et se réfugia dans la musique. La rapide extension et les succès croissants de cet art témoignent du rôle nécessaire qu'il remplit aujourd'hui, en donnant satisfaction au besoin que nous avons de vivre de sentiments autant que de raisonnements : Pour beaucoup de gens la musique remplace la religion. Ce besoin est devenu plus impérieux de nos jours, par suite de l'extinction de la grande poésie et de l'abaissement de

la littérature, dont les produits, malsains en grand nombre et flétris du stigmate d'une époque de décrépitude morale, ne sont plus capables de nous donner de fortes et nobles émotions.

Parmi les trois arts qui se développent dans le temps, la musique remplit le rôle qui, parmi les arts de l'espace, est dévolu à la peinture.

La mélodie ou le motif, expose le sentiment qui sert de base à l'œuvre et qu'elle doit exprimer, comme le dessin dans la peinture indique la pensée, la raison d'être du tableau. Le rhythme et la mesure créent l'ordre musical dans le temps, comme, dans la peinture, la perspective établit l'ordre dans l'espace.

Enfin l'harmonie enveloppe la mélodie du charme magique de la vie, comme la couleur prête au dessin l'animation et les apparences de la réalité.

La peinture a été longtemps la compagne inséparable de la sculpture polychrôme, et aujourd'hui encore elle est l'hôte aimé des monuments architectoniques ; ainsi la musique est toujours la compagne indispensable de la danse, à laquelle, cependant, elle ne voue plus que ses œuvres les plus légères, et souvent encore elle prête à la poésie le charme puissant de ses mélodies. Ses accords brillants enveloppent les paroles du chant comme d'un manteau chatoyant, pendant que les teintes harmonieuses de la peinture s'étalent sur nos édifices et habillent la nudité de leurs murs.

Si la peinture éveille en nous des sentiments constants, persistants, durables, la musique nous donne ces mêmes sentiments plus vifs, plus variés, mais sans persistance : elle les modifie et les transforme succes-

sivement, de façon à faire succéder le plaisir à l'angoisse, la joie à la douleur. Le nombre remplace la durée.

De même que pour la danse, on distingue dans la musique le compositeur de l'exécutant. Ce dernier donne des émotions plus profondes, plus variées, plus vives que le peintre, mais son œuvre ne dure pas et n'est répétée que par l'écho de nos cœurs. Le peintre dont le domaine est l'espace, fait des œuvres pour l'avenir et travaille pour le temps; le musicien qui sème les émotions, élargit l'âme et l'élève vers l'infini; il crée ses œuvres dans le temps et ne laisse pas de traces derrière lui. L'œuvre du compositeur reste et peut vivre à jamais, celle du musicien disparaît sans retour avec les dernières vibrations des sons dont il nous a enivrés.

CHAPITRE 6.

L'ART DE LA PAROLE.

Avant la naissance du langage, nous l'avons dit, les hommes pensaient en images, comme pensent les petits enfants et comme nous pensons encore, quand nous faisons ce qu'on appelle rêver : les symboles phonétiques, qui expriment les idées, n'existaient pas, l'abstraction était inconnue. Tout ce que l'esprit pouvait concevoir se présentait sous une forme concrète, avec tous les attributs de sa réalité objective. Les conceptions ne pouvaient se communiquer que par le geste, par des intonations plus ou moins articulées et toujours variables, ou par la manipulation de l'objet à qui elles se rapportaient. Parmi ces objets, quelques-uns, d'un usage plus familier et plus usuel, furent désignés peu à peu par des mots, presque toujours monosyllabiques, qui formèrent un petit vocabulaire particulier à chaque tribu. A côté de ces vocabulaires particuliers il s'en forma de plus généraux, comprenant des mots qui représentaient, non plus seulement les objets, mais leurs rela-

tions exprimées par des agglutinations de mots, dont l'un qualifiait l'autre. Peu à peu les langues devinrent plus analytiques, elles distinguèrent l'objet de son attribut, et rangèrent, sous une même qualification, les phénomènes qui suivaient une même loi. En même temps que les radicaux (nominaux ou verbaux), il s'introduisit des flexions pronominales, qui distinguèrent les personnes et les choses, et des prépositions, qui modifiaient les relations et leur donnaient un caractère plus fixe. Les grands empires eurent pour résultat d'entraver le développement des langues, qui ne pouvaient se modifier facilement et se perfectionner que dans des agglomérations d'hommes relativement peu nombreuses. Il est difficile, sinon impossible, de faire concorder dans un grand état, les modifications qui se produisent au langage dans chaque province et en quelque sorte dans chaque ville. La langue primitive et non modifiée reste donc le type commun pour desservir les relations générales, et les dialectes en sont les rejetons particuliers. On en conclut que plus une langue est objective et synthétique, plus la civilisation, à laquelle elle se rapporte, est ancienne. La langue basque possède plus de vingt mots différents pour exprimer l'action de laver, selon qu'elle se rapporte à des objets différents. « La langue chinoise est très-incohérente; si au lieu de dire : je vais à Londres, les figues viennent de Turquie, le soleil brille à travers l'air, nous disons : je vais fin Londres, les figues origine Turquie, le soleil brille passage air, nous parlons à la manière des Chinois » (1).

(1) Herbert Spencer. Les premiers principes.

« Dans la langue des Chinois, remarque M. Latham, les mots séparés, les plus employés pour exprimer la relation, peuvent devenir des préfixes ou des affixes. » Nous en concluons que la société basque est plus antique, que la société chinoise et cette dernière plus ancienne que la société primitive de l'Inde, caractérisée par le sanscrit, souche des langues européennes. En cela, nous supposons égales les facultés des races qui ont formé les langues. Il est évident, cependant, que l'esprit analytique des races supérieures, distingua de bonne heure le fait primitif de son mode, et qualifia la manière spéciale dont ce fait se produisait dans le temps et dans l'espace Il exprima le fait primitif par un radical et le mode par une forme; ou par un autre mot, exprimant un fait accessoire ou une qualité. Le progrès des langues a donc consisté à s'éloigner de plus en plus de l'image de la pensée primitive, du mot qui représentait l'objet réel, pour les remplacer par des symboles exprimant non plus les objets tels que la nature nous les présente, mais tels que nous les envisageons, du point de vue auquel nous sommes placés. De concrètes, les langues sont devenues de plus en plus abstraites, d'objectives qu'elles étaient à l'origine, elles sont devenues de plus en plus subjectives. Aujourd'hui la parole sait reproduire par des symboles de sons articulés, toutes les impressions que reçoit l'esprit humain et toutes les modifications dont il est capable.

Nous avons vu qu'au commencement, la parole ne faisait qu'un avec la musique et la mimique. Le rhythme et le chant qui, plus tard, se sont transformés en mètre, rime et assonnance, caractérisèrent les œuvres premières

des langues humaines : la parole, musicale en quelque sorte, et surtout rhythmique et imagée, constitue encore aujourd'hui la poésie. Moins les langues étaient analytiques, plus l'intonation qui communiquait le sentiment, et l'image qui déterminait le sens, étaient nécessaires à la transmission vraie de l'expression Chez les peuples primitifs, organisés en corps sociaux d'après une base religieuse commune, le vers ou la forme poétique servaient d'enveloppe à toutes les traditions de l'esprit humain : Religion, science, histoire, jusqu'aux prescriptions de la médecine et de l'hygiène, étaient confiés aux muses de la parole musicale et rhythmée.

Bien longtemps après que les sociétés se fussent constituées, l'influence immense de la parole, révélée par les hymnes, les chants orphiques et l'épopée, donna naissance à l'art oratoire. Cet art, poétique d'abord, comme les discours funèbres des anciens Égyptiens, ne se sépara nettement de la poésie qu'à une époque relativement civilisée. Issu du langage poétique, il donna naissance à la prose ; mais celle qu'il débita dans ses harangues, tenait encore de la musique par l'harmonie des périodes, tant recherchées par Cicéron, et de la mimique surtout, par l'action.

La prose est née le jour où l'art oratoire a rompu avec la poésie ; les harangues, les discours non versifiés et confiés à l'écriture, en furent la souche. Elle étendit son domaine aux sciences et à l'histoire et donna aux langues leur forme dernière et définitive. Elle remplaça l'emploi constant de l'image, toujours un peu vague et parfois incomprise, par l'analyse exacte des

faits et de leurs modes, symbolysés uniquement par la parole. Dépourvue de l'entraînement de l'action mimique et de l'impression produite sur le sentiment par le charme musical, elle a cependant gardé quelque chose de l'art poétique dans le rhythme des périodes, et sait, quand il lui plaît, revêtir la splendeur des images. Qu'il s'agisse d'agir sur le sentiment et de remuer les passions, de peindre exactement les fastes de l'histoire et d'en donner une fidèle reproduction, elle quitte volontiers la sécheresse du symbole pour y substituer une vivante réalité.

Le progrès général a donc consisté à distinguer de plus en plus l'art de la parole, de ceux de la musique et de la danse; à le rendre de plus en plus analytique et subjectif, capable, ainsi, de reproduire aussi bien les élans sublimes du sentiment religieux, que les froides déductions de l'algèbre et de la géométrie.

A. LA POÉSIE.

Fille des dieux, dit-on, la poésie est née en même temps que l'homme et fut son premier interprète. Chaque fois que le besoin d'une nouvelle expression exigeait la création d'un nouveau symbole phonétique, il a fallu, pendant un laps de temps assez long, placer à côté de ce symbole, son expression imagée ou allégorique, pour le faire comprendre et adopter. C'est là ce qui constitue la poésie primitive telle que nous la trouvons dans les livres hébreux de la bible, notamment dans les psaumes de David. Elle est surtout bien caractérisée dans ce magnifique œuvre de Job, qui re-

monte à une antiquité très-reculée (probablement bien au delà de Moïse), et dont le texte hébreu ne semble nous donner qu'une traduction quelque peu altérée. Chaque verset est composé de deux parties, dont la seconde reproduit le sens de la première par une image différente, ou l'exalte par le contraste d'une image opposée, mais confirmant l'idée générale Ces versets étaient destinés à être chantés. Le rhythme était absent comme dans le plain-chant et sans doute, le plus souvent, l'expression musicale de la poésie était abandonnée au sentiment particulier, sauf à se conformer à quelques règles générales, transmises par la tradition. Il est probable que pour chaque chapitre on indiquait la tonalité et le mode, et que le reste était laissé à l'improvisation.

Chez tous les peuples, les hommes qui étaient particulièrement doués pour cette interprétation, bardes et rhapsodes, conservaient la poésie et la transmettaient aux générations suivantes, en même temps que les expressions musicales les plus remarquables qu'ils avaient inventées. Il est convenu d'ailleurs dans toutes les langues et à toutes les époques, que le poëte *chante* son héros, et les grandes œuvres de l'antiquité sont partagées en chants, comme celles des modernes. Singulière persistance des langues : un chant d'ensemble est appelé *chœur*, et une poésie est appelée *chant!* L'expression de la poésie antique a dû nécessairement varier suivant les aptitudes diverses des races. Les peuples sémitiques, mieux organisés pour la musique que ceux de race aryenne, plus portés à l'étude de l'homme, de ses passions, de l'évolution de la vie subjective, qu'à celle des lois de la nature et de ses phénomènes, se sont contentés d'une langue

toute imagée et dont l'expression musicale fut abandonnée au sentiment de l'interprète. Les peuples aryens, au contraire, plus matérialistes, mieux doués pour les arts plastiques, et pour lesquels l'ordre fut un besoin, ont sacrifié l'image, qui a été en partie remplacée par l'épithète : ils ont conservé une forme plus musicale par le rhythme et le mètre des paroles, mais par cela même, moins appropriée aux fantaisies de la mélodie.

Le sentiment du beau ne résulte cependant, de toutes ces formes différentes de la poésie, que lorsque l'expression est vraie. Il faut que le symbole phonétique réveille en nous exactement l'image à laquelle il répond et nous fasse rêver : le poëte est un rêveur qui sait traduire en paroles les images de ses songes. Nous remarquons d'ailleurs que dès l'origine, on chercha dans les images et les épithètes, à représenter ou à qualifier une des trois manifestations de l'Être infini, matière, force et vie, par des attributs et des qualifications d'une manifestation différente. Le poëte parle d'un regard foudroyant et de l'éclair rapide comme la pensée; pour lui, le ruisseau pleure, le vent soupire et les larmes coulent en torrents. Il raconte les ruines du cœur qui ressemblent aux ruines de pierre, dont le lierre couvre et cache les plaies, sous le manteau vert de l'espérance. Dans les phénomènes de la nature, la poésie cherche la vie, dans les mouvements de l'âme elle cherche la nature; elle constate ainsi l'unité de l'être, et quand elle arrive à l'exprimer avec vérité, elle atteint ses plus hautes cîmes, au but qu'elle se propose, le sublime et le beau.

Les poëmes les plus anciens qui soient parvenus

jusqu'à nous sont des hymnes à la divinité. Nous ne pouvons pas en conclure, pourtant, que l'hymne ait précédé toute autre forme de poésie. Nous croyons, en effet, que la poésie était la forme première par laquelle l'humanité exprimait et conservait ses expériences et sa sagesse toute entière. Mais à des époques reculées, la science était tenue secrète, pendant que la religion était pour tous ; tout le monde apprenait les hymnes, les initiés seuls étaient familiarisés avec les textes sacrés des livres du savoir, et possédaient la clef des allégories mythiques. Puis la science primitive se perfectionnait tous les jours, pendant que la religion restait immuable, et il arriva ainsi, au bout de quelques siècles, que la sagesse antique sembla de la naïveté et que ses traditions ne répondaient plus aux progrès accomplis. Elles perdirent ainsi leur raison d'être et leur intérêt. L'humanité les enfouit dans l'oubli et les laissa comme des habits usés, trop étroits et remplacés depuis longtemps. Nous en trouvons la preuve dans l'œuvre d'Hésiode, didactique par excellence quoique contemporain d'Homère, et qui a échappé à la destruction, parce que sa science a si peu progressé, dans les âges suivants, qu'elle a encore pu servir de base aux Géorgiques de Virgile. Les hymnes, outre leur utilité constante dans le culte, servaient aussi à conserver les fastes de l'histoire, qui transformait ses héros en demi-dieux. Les traditions anté-historiques ne nous ont été transmises que sous le voile mythologique de la poésie sacrée. Avec la poésie héroïque, l'histoire commence, et quand elle s'en sépare, elle garde longtemps encore ses attaches poétiques et raconte les faits, non pas tels qu'ils sont

arrivés, mais comme ils auraient pu arriver, si l'imagination de l'historien leur avait servi de loi.

Bientôt l'histoire ne se bornera plus à raconter les hauts faits du héros, du chef de la guerre. Elle transmettra le souvenir de la vie de cet ensemble d'hommes qu'on appelle une nation, de cet ensemble d'institutions qu'on nomme une société. Une évolution analogue s'accomplit dans la poésie. Si d'un côté la poésie héroïque célèbre les faits de guerre de la nation et de ses héros, le drame va les considérer de l'autre, dans la vie sociale, et les peindre dans leur lutte contre les étreintes de la loi fatale, qui régit aussi bien l'Olympe que la terre, et gouverne même cette autre nature, créée par les hommes et leurs relations, qui s'appelle la société.

La poésie dialoguée remonte aux premiers âges et a, dans tous les pays, débuté par des pièces religieuses, analogues aux *mystères* du moyen âge. Telle nous la trouvons encore en Chine, où elle ne s'est jamais élevée à la hauteur du drame; tels furent ses débuts en Grèce et à Rome. Aux aventures mythologiques des dieux succédèrent celles des demi-dieux ou *héros*, qui ont laissé leur nom au personnage principal des pièces postérieures; jusqu'à ce qu'enfin l'homme, affranchi du joug théocratique et guerrier, finit par s'intéresser à lui-même et chercha à reproduire les émotions poignantes des drames sociaux, qui tous les jours se passaient sous ses yeux, au sein même de la multitude indifférente.

Au point de vue du beau, le drame est aujourd'hui, sans contredit, la plus haute expression de la poésie. Dans le genre lyrique le sujet est bientôt épuisé, et puis ses œuvres visent souvent au sublime plutôt qu'au beau.

Dans les poëmes héroïques l'imagination ne peut plus, comme autrefois, s'abandonner à des fictions théogoniques, et puis elle ferait double emploi avec l'histoire. De nos temps, le seul poëme de ce genre qui ait eu un vrai et légitime succès, le *Paradis perdu* de Milton, tient tellement du drame, qu'il est difficile de lui donner le titre d'épopée. La poésie dramatique prend l'homme dans la société, dans ce milieu qui est la plus haute expression de la vie, qu'il nous soit donné d'étudier et de méditer. L'œuvre est tout humaine, l'idéal est partout; il se trouve dans les grandeurs et les faiblesses du cœur humain, dans l'ensemble des circonstances imaginées pour servir de champ au développement de l'action, aussi bien que dans l'action en soi. Le sentiment de la nature n'est pas exclu, et nous le trouvons reproduit, dès la plus haute antiquité, avec une fraîcheur et une profondeur inimitables, dans le drame indien de *Sacountala*. Le poëte dissèque en quelque sorte la nature, la société et le cœur humain dans ses plus secrets replis, il en montre les actions réciproques et les évolutions nécessaires. Plus il est vrai et plus il impressionne, plus son action est grande et féconde sur la foule. Pour lui, l'homme n'est plus isolé; il est fatalement lié aux circonstances et aux événements, dont il subit l'influence heureuse ou sinistre, alors même qu'il semble les dominer. Il ne fait qu'un avec la société et la nature; il est un organe plus ou moins parfait, mais il n'est qu'un organe d'un ensemble d'êtres, dont les actions, quelque divergentes qu'elles puissent paraître, convergent toutes vers un seul but. Le poëte nous présente une image; celle de la société

telle qu'il l'a rêvée, après l'avoir surprise sur la nature, et, sans s'en rendre compte, il manifeste l'unité de l'être au milieu des aspects infiniment variés de la vie.

C'est ici que nous trouvons lieu de dire quelques mots de la règle dite *des trois unités*. Les préceptes de la poétique ancienne exigeaient impérieusement, dans le drame, l'unité de lieu, de temps et d'action. Aujourd'hui les idées sont quelque peu modifiées à cet égard. Nos études et notre éducation, les moyens faciles et rapides de voyager, nos lectures interrompues, qui, du milieu social où nous vivons, nous transportent en un instant à de grandes distances dans le temps et dans l'espace, nous permettent de faire des hypothèses, et rendent moins indispensable l'observation des deux premières unités, sans pour cela que le sentiment de la vérité soit trop éprouvé. Quant à l'unité d'action, elle est indispensable. Tout ce qui est étranger à l'action principale est erreur et superfétation ; cela nous choque comme une dissonance, parce que cela distrait notre attention, efface une partie de l'impression produite, nuit à la clarté et par conséquent aussi à la vérité de l'expression. Sans doute la vérité absolue, celle qui vise à l'impression de la réalité, exigerait les trois unités ; mais en les observant rigoureusement, on se priverait souvent d'un moyen puissant de faire éclater la vérité de l'action par le contraste, ou par l'exposition du développement complet de la loi sociale.

Mais pourquoi, dira-t-on, si la poésie dramatique est le degré culminant de l'art, et comment se fait-il, que dans notre société moderne le goût soit per-

verti au point, de ne plus apprécier les chefs-d'œuvre de la tragédie? La tragédie n'est plus de mode, il est vrai, mais seulement pour une certaine classe de la société, et sans pour cela que le goût soit perverti. Cela tient aux mêmes causes qui ont produit la vogue du paysage aux dépens de la peinture d'histoire. Essayez d'ouvrir l'accès des théâtres aux foules, en en diminuant le prix, et vous constaterez que la puissance du drame n'est nullement diminuée, mais que sa sphère d'influence est déplacée. Dans des temps critiques, où l'édifice social chancelle sur ses antiques fondements, et où l'humanité cherche avec terreur, la forme nouvelle qui l'abritera, le drame s'introduit dans la famille même, et les classes supérieures le trouvent trop souvent assis à leur foyer, pour qu'elles soient tentées d'en rechercher la fiction, à titre de récréation. Au théâtre dramatique, elles n'ont plus rien à apprendre, que la vie ne leur apprenne tous les jours, et les émotions, qu'elles s'y procureraient, leur en rappelleraient trop souvent d'autres, plus vraies encore et plus poignantes, que la réalité a semées sur leur chemin. Tout au plus iront-elles admirer un acteur en renom, dont le débit vrai leur donnera les jouissances du beau, indépendamment du sens général et de la marche de l'intrigue. Il n'en est pas de même des classes moyennes et inférieures. Acteurs inconscients du mouvement social, absorbés par les besoins journaliers et les devoirs sans cesse renaissants, imprévoyantes du lendemain, elles mènent une vie plus calme et plus exempte d'émotions. Les orages sociaux passent par dessus leurs têtes; elles tremblent au gron-

dement de la foudre, qui les frappe et qui frappe au-dessus d'elles, et sourient à l'arc-en-ciel des trèves. Leur esprit a gardé son impressionnabilité et son désir de connaître, leur cœur est avide d'émotions. Ce qui les prive le plus souvent des jouissances que leur procurerait un chef-d'œuvre du théâtre, c'est le prix qu'il faut payer à la porte.

Si la tragédie nous montre l'homme supérieur, luttant dans la société et succombant dans la lutte, sans être vaincu, le drame comique ou la comédie, nous montre une autre phase de la vie sociale, qui n'est pas moins vraie, mais qui produit des émotions d'un tout autre genre. Elle nous montre encore l'homme en lutte contre la société. Mais ce n'est plus l'homme idéal au point de vue du bien, le héros, qui réagit contre des institutions défectueuses et succombe sous leur fatale puissance, c'est l'homme inférieur, c'est le vice idéalisé qui est en lutte contre une société meilleure que lui, qui succombe aussi, mais vaincu par le bien, à la grande satisfaction des spectateurs (1). L'homme supérieur, le héros, peut se trouver dans des situations fausses, par suite de sa lutte contre la fatalité, sans pour cela qu'elles deviennent ridicules. En effet, le héros est lui-même dans la vérité au point de vue du bien, ce sont les institutions et les événements qui ne sont pas dans le vrai et qui deviennent alors détestables et non ridicules. Pour faire ressortir vivement la fausseté de sa situation, le héros emploie

(1) Il est bien entendu que nous n'entendons parler ici que de la véritable comédie, de celle qui « ridendo castigat mores. »

ce qu'on nomme *l'ironie*. Dans la comédie, au contraire, c'est le héros de la pièce qui est dans le faux, l'ironie est dans les événements et le comique naît du contraste. La comédie a une origine analogue à celle de la tragédie. Dans la représentation de dieu et du diable, qui se produisaient en personne dans les mystères, il devait en effet se rencontrer souvent des situations fausses d'où naquit la farce d'abord, et la comédie ensuite, quand un goût plus pur eût éliminé du comique les éléments grossiers et populaires qu'il comprenait à l'origine.

Après la poésie dramatique est venue, de nos jours, la poésie de genre au point de vue subjectif, qui comprend en partie l'œuvre de Gœthe, de Lord Byron et d'Alfred de Musset. Le poëte s'incarne dans son héros, il raconte ses impressions propres et développe ses idées; l'homme est l'objet de son étude plutôt que la nature; les aventures du héros sont autant d'images de la manière dont le poëte conçoit la société. Ce genre tient un peu de tous les autres. Plus il est vrai et plus il nous émeut; la poésie aujourd'hui, au lieu d'arriver à l'âme par la nature, s'adresse directement au sentiment, et celui-là est le plus grand poëte, qui sent lui-même avec le plus de vérité.

Nous avons vu que la poésie a suivi, pour se développer, une marche analogue à celle de la société en général et de l'homme en particulier. Partie du sentiment objectif et de l'image, elle aboutit au sentiment subjectif et à l'unité de l'être. Le progrès général de l'art de la parole a été de la poésie vers la prose, de l'image, qui produit le sentiment, au sentiment lui-même.

La poésie est l'art par excellence. Elle embrasse aussi bien le monde des phénomènes que celui des esprits; elle sculpte les vers et peint la nature et les mœurs; elle édifie des temples plus magnifiques que ceux de l'architecture : la danse et la musique lui sont tributaires. Ces deux dernières enveloppent la parole et le vers, comme la sculpture et la peinture couvrent les monuments. De même que l'architecte, le poëte fait un plan de son œuvre, dont toutes les parties concourent au même but. Enfin, si l'architecture dessert des besoins sociaux, la parole en dessert d'autres, et de plus elle est la maîtresse souveraine des relations; toutes les deux transmettent à l'avenir l'histoire complète des peuples; mais la première n'exprime que les idées et les besoins à un moment donné, pendant que l'art de la parole exprime toutes les idées, tous les besoins et toutes les relations. La poésie complète d'ailleurs le temple et le théâtre, en y venant habiter. De même l'art oratoire demeure dans les églises et les prétoires, et de même encore, la prose remplit nos écoles et nos amphithéâtres. L'art est un au fond, comme l'Etre, et ses manifestations, comme celles de l'Etre, se diversifient à l'infini dans le temps et dans l'espace.

B. L'ART ORATOIRE.

L'art oratoire se sépare nettement de la poésie par la suppression du mètre, c'est à proprement parler l'art de bien dire la prose : la pensée, le sentiment et la passion sont traduits par le langage parlé. L'invention de la prose remonte au sixième siècle avant

J.-Ch. Cadmus de Milet, qui vivait sous Algatte, roi de Lydie et père de Crésus, paraît être le premier historien qui s'en soit servi. Il fut imité par Phérécyde et Hécatée. Appius Cœcus paraît en avoir introduit l'usage chez les Romains vers 307 av. J.-Ch. Toutefois les premiers écrits en prose conservèrent un certain rhythme musical, qui tenait encore beaucoup de la poésie.

Si dans la prose parlée la partie musicale et métrique est en grande partie supprimée, il n'en est pas de même de la mimique, qui joue un très-grand rôle dans la déclamation. Cependant les Grecs l'avaient grandement limité, et les tragiques, jusqu'à Euripide, avaient exclu complétement le *pathétique* de leurs œuvres. Ils avaient un si grand sentiment de l'harmonie plastique, qu'ils craignaient de laisser son cours à la source d'émotions engendrée par le désordre des passions; les figures même des acteurs, étaient rendues immobiles par le masque, et le cothurne, en exhaussant la stature, devait contribuer à la majesté de l'impression. Le héros, supérieur à la société, était censé se dominer toujours lui-même, rester calme et digne, et planer, par un effort de volonté, au-dessus des passions qui agitent le commun des hommes. L'orateur ancien s'observait, se regardait en quelque sorte parler, et ce n'est que dans les derniers temps du grand siècle de la Grèce, qu'il atteignit au suprême degré de son art, en conquérant l'action.

Ici encore c'est la vérité de la double expression, l'action et la parole, qui fait le succès de l'orateur. Nul ne convaincra, ne persuadera, n'entraînera un audi-

toire s'il n'est pas d'abord convaincu lui-même et si cette conviction ne semble rayonner de toute sa personne. Et nul ne passionnera les hommes par la parole, si sa propre passion ne semble ruisseler du fond de son âme, avec les paroles qu'il lance de sa bouche. Car là est tout l'art : être vrai. Les orateurs chrétiens, qui tantôt ployaient sous leur parole les foules émues et consternées, tantôt les soulevaient en masse et les précipitaient vers la terre sainte ; les orateurs politiques de tous les temps, qui imposent aux assemblées l'ascendant de leur génie et semblent leur insuffler le feu de leur propre âme ; les avocats qui dans les prétoires défendent le faible et protégent l'innocent ; les artistes, qui sur la scène nous donnent le spectacle d'une vie plus réelle que la vie même ; tous ceux enfin, qui savent émouvoir et persuader les hommes, usent d'un seul moyen : la vérité. Ce sont leurs sentiments et leurs passions qui coulent en torrents d'éloquence, et nous entraînent, souvent malgré nous, avec l'irrésistible puissance du torrent. C'est par l'éloquence que le progrès s'est réalisé dans l'humanité avant l'imprimerie, et aujourd'hui encore, c'est d'elle qu'il doit attendre le secours le plus efficace. N'est-ce pas elle qui rend la parole réellement vivante, et n'est-ce pas la parole vivante qui sauve les sociétés ?

C. LA PROSE ÉCRITE.

La prose écrite, dépourvue du charme de la vie que le mètre prête à la poësie, et l'action au discours, remplit, au point de vue de la parole, le rôle utilitaire que remplissent, en architecture, la plupart des constructions

industrielles et particulières. Et cependant c'est peut-être l'art le plus difficile de tous. Lord Byron prétendait qu'en versification il suffisait que le dernier vers d'une même rime fût bon, et que par conséquent les vers blancs étaient les plus difficiles, parce qu'il fallait qu'ils fussent tous parfaits, pendant que la seconde moitié seulement, des vers alexandrins, devait répondre à cette condition. Dans l'art oratoire l'auditeur est entraîné par le charme de l'action, et le sens des paroles vient le trouver avec une si grande rapidité, qu'il n'a pas le temps de vérifier la correction de l'expression et de sa forme : le sens est compris, l'impression est produite, cela suffit. En prose, il n'en est plus de même. Pour qu'elle soit bonne, il faut que la correction soit absolue, aussi bien quant à l'expression, qu'à la forme grammaticale. L'orateur peut se répéter impunément, retourner une même idée et la montrer dans différentes phases et sous différents aspects, il en facilite ainsi la compréhension. L'écrivain n'a pas la même latitude. Quand il a clairement exprimé une idée, il doit passer outre, sans cela il risque de devenir fastidieux. Le lecteur qui n'a pas bien compris peut relire la phrase qui paraît obscure; mais celui qui a compris, n'admet pas que l'écrivain semble ne pas le croire en insistant sur le même point.

Le domaine de la prose est donc exclusivement le vrai, et sous ce rapport, elle est aujourd'hui complétement au service de la science. Cela n'exclut en aucune façon le style imagé et quelquefois très-brillant; mais ce style doit toujours être approprié au sujet, y répondre, et faire en quelque sorte corps avec lui. Les magnifi-

cences de la nature, les découvertes de la science, les grandeurs et les décadences des nations, ne doivent évidemment pas être racontées dans le même style qu'une simple histoire, de la vie de tous les jours, quelque intérêt que cette histoire puisse d'ailleurs nous offrir. Aussi l'essai qui s'est produit de nos jours, de raconter des romans en style d'oraison funèbre, n'a-t-il pas eu d'imitateurs. La phrase est une pensée revêtue de la forme symbolique qui la manifeste, un sentiment caché dans une image. La vie est dans la phrase même, dans son fond, et pour arriver au beau il faut qu'elle soit produite avec vérité. Dans cette condition la beauté de la forme dérive de l'idéalisation de la pensée même, et la prose ne peut devenir belle dans sa simplicité, qu'à la condition que l'idée, clairement conçue, participe elle-même d'une des manifestations générales du vrai. Il faut qu'elle éveille en nous des idées qui rentrent dans les catégories du bien, du juste, de l'utile, ou qu'elle nous fasse éprouver des sentiments qui y correspondent.

L'extension du roman, dans ces derniers temps, répond d'abord au besoin qu'on éprouve de se reposer des travaux du jour et de sortir de la vie habituelle, pour vivre pendant quelques heures d'une vie idéale, dont l'écrivain nous étale successivement les phases, et ensuite, à un besoin d'instruction, resté inassouvi, par suite d'un système d'éducation défectueux. Dans l'enseignement, dans celui des femmes surtout, la science est presque complétement négligée, surtout celle de la nature, pendant que l'imagination est surexcitée par une foule de mots, qu'on grave dans la mémoire et

dont le sens reste obscur. Les romans servent à remplir le vide des esprits ainsi tourmentés par la curiosité inquiète du savoir. Ils contribuent, le plus souvent, à fausser davantage le jugement peu exercé des trop nombreuses victimes d'un système d'instruction inepte. La lecture du roman procure une récréation agréable aux esprits sérieux, et a servi quelquefois à répandre les idées nouvelles et à les faire discuter (1). Mais l'instruction générale est beaucoup trop peu avancée et présente de trop regrettables lacunes, pour que les mauvais romans ne fassent un mal immense, en pervertissant les consciences par des sentiments outrés et les esprits par des idées fausses. La fiction du roman manque trop souvent du caractère du beau et du bien : elle n'est pas vraie.

L'histoire et le roman, les arts industriels et la science en général, appartiennent à la prose. Gardienne des connaissances accumulées par le travail des hommes, elle est l'art du vrai par excellence : l'art à la fois le plus utile, le plus vulgaire et, cependant, le plus difficile à pratiquer avec quelque perfection.

(1) Dans cette catégorie rentrent « la case de l'oncle Tom » de Madame H. Beecher Stove, l'œuvre d'Eugène Sue, etc.

CONCLUSION.

La question arrive naturellement, à la fin de cette étude, si le problème a été résolu, tel qu'il a été posé au commencement : Quelles sont les conditions nécessaires du beau? Quel en a été le développement historique?

De ce qui a été dit, il résulte que, pour la réalisation du beau, deux conditions sont nécessaires. La première, que la fusion soit opérée entre deux aspects différents de l'être, matière, force et vie, de telle façon que l'un soit exprimé par l'autre; la seconde que cette expression soit vraie.

Nous avons vu que dans l'art, la vérité de l'expression ne se trouve pas en dehors de nous, mais qu'elle résulte de l'emploi des formes naturelles idéalisées par l'être vivant, et par une opération à laquelle concourent à la fois la raison, le sentiment et la volonté, c'est-à-dire notre âme toute entière. La raison, pour choisir parmi le nombre infini des formes extérieures, que nous présentent la nature et la mémoire, celles qui conviennent et pour les ordonner; le sentiment, pour trouver l'expression vraie de l'émotion que l'œuvre doit communiquer au public; l'imagination, pour incarner le

sentiment dans les formes ; la volonté active enfin, pour réaliser l'œuvre.

Dans le développement historique des arts, nous avons vu qu'ils tendent à se particulariser de plus en plus, et qu'issus de deux grandes souches, ils s'en sont séparés peu à peu, se spécialisant et revêtant des caractères particuliers et nettement tranchés.

Par un effet naturel du développement des arts subjectifs, les hommes ont, dès l'origine, atteint au sublime et au beau : la poésie a été en quelque sorte leur premier langage, et sans effort ils atteignaient la vérité de l'expression. Dans les arts plastiques au contraire la recherche a été longue. Le joli, le beau et le sublime étaient confondus dans des aspirations désordonnées ; l'idéal était aussi bien le grand, le massif, l'immobile, que le nombre dans le détail et le fini dans l'exécution. Ce n'est qu'au siècle de Phidias, quand la vie elle-même devint l'idéal, que le beau plastique se révéla aux hommes dans toute sa pureté, et que l'art trouva ce juste équilibre entre l'expression et sa forme, qui constitue la vérité d'une œuvre et lui imprime le cachet de la beauté.

Depuis cette époque, les variations du beau et ses multiples manifestations, ont répondu au développement progressif des idées sociales et des mœurs. L'art qui les a desservies et qui avait à sa disposition des matériaux changeants et des procédés en voie de progrès, a su trouver toujours de nouvelles formes, et des plus inattendues, pour en revêtir l'expression des aspirations nouvelles.

Dans ces aspirations une loi de progrès se révèle. A

son origine l'art est objectif comme le premier langage et rend surtout les impressions que l'artiste reçoit du dehors. Puis l'homme se détache peu à peu du monde extérieur, à mesure qu'il apprend à se mieux connaître, et découvre en lui-même un monde nouveau et presque sans limites. C'est ce monde dont l'expression se mêle au monde extérieur, de plus en plus, dans les produits de l'art, et qui finit par prendre une place prépondérante. La poésie héroïque cède le pas au drame qui, lui-même, est remplacé par des épopées byroniennes; et dans chaque genre de poésie le même progrès s'établit, depuis les drames de l'Inde tout pleins de fraîches images, jusqu'au théâtre de nos jours où l'auteur étale son propre cœur, dans les scènes que l'action déroule sur la rampe.

Nous n'avons pas à analyser ce fait, sa constatation nous suffit, et avec elle, nous avons atteint la fin de notre programme. L'art est l'enfant promis de l'humanité; tant qu'elle vivra il cueillera les fleurs de la beauté, car il n'est à proprement parler, que l'historien véridique des faits intimes de la vie des peuples et des hommes.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.



